# OMBRE ROSSE

6

RIVISTA DI CINEMA N. 6 GENNAIO 1969

# OMBRE ROSSE

RIVISTA TRIMESTRALE DI CINEMA/numero 6, gennaio 1968.

Spedizione in abbonamento postale IV gruppo, 1° semestre 1969.

Comitato di redazione: Piero Arlorio, Paolo Bertetto, Oscar Chiantore, Goffredo Fofi, Paolo Gobetti, Paolo Odasso, Massimo Negarville, Giorgio Tinazzi, Gianfranco Torri, Gianni Volpi.

Corrispondenti: Roma: Bruno Gambarotta; Parigi: Michel Ciment; Londra: Geoffrey Nowell Smith; Barcellona: Román Gubern; Bruxelles: Jean-Marie Decoinck; Monaco: Karl Baumgartner; Città del Messico: Paul Leduc; direttore: Gianni Volpi; segretario di redazione: Gianfranco Torri; redazione: c/o Torri, via Vela 35, 10128 Torino.

Le traduzioni sono di Paola Agosti, Bruno Rabezzana, Manlio Regaldo.

1 numero L. 500; abbonamento (a 4 numeri) Italia: L. 1500, estero L. 2000, sostenitore L. 5000 da versare esclusivamente sul ccp 2/44787 intestato a G. Torri; specificare da che numero deve decorrere l'abbonamento; i primi tre numeri sono esauriti.

Stampa: Fratelli Scaravaglio & C., Torino; autorizzazione del Tribun. di Torino n. 1870 del 27-4-1967; responsabile: Paolo Gobetti.

In copertina: «Manuela» di Humberto Solas.

Biblioteca Gino Bianco

## *SOMMARIO*

I 400 colpi 2

**CUBA**

L'esempio cubano, redazionale 3
Il vento dei Caraibi (dibattito tra T. Gutierrez Alea, J. C. Espinosa, H. Solas, E. Pineda Barnet, F. Leon) a cura di Alberto Filippi 8
Usare la propria testa (intervista a S. Alvarez) di Reynaldo Gonzales 25
Chi ha scelto prima e chi ancora non ha scelto, di Goffredo Fofi 27
Browning o Remington? di Paolo Odasso 30

**LINEE**

I festival, redazionale 32
Volti US (Faces) di Michel Ciment 35
La perplessità positiva dell'artista (Artisti sotto la tenda, perplessi) di Massimo Negarville 37
Un teorema sulla borghesia (Teorema) di Gianni Volpi, Paolo Bertetto 40
Il margine dell'intellettuale (The edge) di Goffredo Fofi 43
L'eroe assente (Tutto è da vendere) di Gianni Rondolino 46
US non raccontarmi bugie (Tell me lies) di Michel Ciment 48
Il culto del Tao (Wheel of ashes) di Manuel Dori 50
21 marzo: nebbia (Il gatto selvaggio, i visionari) di Piero Arlorio 53
Il manifesto dell'impotenza (Partner) di Paolo Bertetto e Piero Arlorio 57

**ATTI POLITICI**

Il cinema e il movimento studentesco, di Massimo Negarville 60
Per una politica degli Stati Generali, di Louis Seguin 64
Prima dichiarazione dei Newsreels 69

Cronaca del Cronopio 72

**I FILM**

I due padri (Falstaff) di Goffredo Fofi
Le pagine nere (I disperati di Sandor) di Oscar Chiantore 80
L'angelo della morte (La scogliera dei desideri) di Gianni Volpi 82
L'immaginazione rinuncia al potere (Gioco di massacro) di Paolo Bertetto 84
Il fallimento dell'amusement (Playtime) di Cesare Pianciola 88
Morale pericolosa (Inchiesta pericolosa) di Oscar Chiantore 90
Limiti rigorosamente osservati (Treni strettamente sorvegliati) di Piero Arlorio 92
In memoria dell'amato West (Costretto ad uccidere) di Massimo Negarville 94

Chi era Michèle Firk, di Goffredo Fofi 96



Biblioteca Gino Bianco

# I 400 COLPI

| | FOFI | VOLPI | GOBETTI | BERTETTO | CHIANTORE | RONDOLINO | BALDELLI | CIMENT «Positif» | LABARTHE «Cahiers du cinéma» | APRA «Cinema & Film» | ZAMBETTI «Settegiorni» |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| L'angelo sterminatore (L. Buñuel) | **** | **** | **** | **** | **** | **** | **** | **** | **** | **** | **** |
| I fucili (R. Guerra) | *** | *** | *** | *** | *** | *** | *** | **** | **** | * | |
| Due o tre cose che so di lei (J. L. Godard) | * | *** | | *** | ** | **** | **** | * | **** | **** | *** |
| Violenza per una giovane (L. Buñuel) | *** | *** | | | *** | **** | *** | *** | **** | *** | ** |
| I disperati di Sandor (M. Jancsó) | *** | *** | *** | | *** | ** | **** | *** | | *** | *** |
| Teorema (P. P. Pasolini) | | *** | | *** | ** | | | *** | ** | * | |
| La scogliera dei desideri (J. Losey) | * | * | | * | ** | * | *** | *** | ** | | |
| Gioco di massacro (A. Jessua) | ** | *** | | *** | | ** | | ** | * | * | ● |
| Un affare di cuore (D. Makavejev) | ● | ● | ** | * | ● | * | * | *** | * | *** | *** |
| Playtime (J. Tati) | ● | ● | | | ● | *** | ● | * | **** | **** | ** |
| Costretto ad uccidere (T. Gries) | * | ** | | | ** | | | ** | | | |
| Tre passi nel delirio (F. Fellini) | ● | ●● | ●● | ●● | ●● | ** | ** | *** | **** | ** | *** |
| Elvira Madigan (B. Wideberg) | | ** | * | ● | ** | | ● | ● | | | * |
| Partner (B. Bertolucci) | ● | ●● | ● | ●● | ●● | * | | * | **** | **** | * |
| Sull'orlo della paura (A. Mann) | | ** | | | ** | | | ● | | ●● | |
| Les biches (C. Chabrol) | ● | ●● | | ●● | | ● | ● | ** | *** | *** | ●● |
| Poor cow (K. Loach) | | | | ●● | ●● | ** | ** | | | | * |
| Joe Bass l'implacabile (S. Pollack) | | * | * | | * | | | | | ●● | ● |
| Inchiesta pericolosa (G. Douglas) | ●● | ● | * | ● | ● | * | | ** | | ● | ● |
| Tre passi nel delirio (L. Malle) | ●● | * | ● | ● | ● | * | ● | ● | | ●● | ● |

Biblioteca Gino Bianco

# *CUBA*

# L'ESEMPIO CUBANO

## 1. Il cinema

Non si tratta né di impartire ai cineasti cubani lezioni di corretta militanza rivoluzionaria né tanto meno di esaltare in modo generico e acritico la loro opera, bensì di discutere tra compagni i problemi, i risultati e le prospettive di un cinema dell'altra riva. Sono questioni per O. R. fondamentali, nel momento in cui cerca le forme di un cinema che sia analisi del qui, intervento-discussione all'interno del movimento politico, riflessione sulle esperienze del campo rivoluzionario, dal Vietnam alla Cina, a Cuba, e ricerca di un'utopia concreta.

Il cinema cubano è passato attraverso varie fasi, che hanno via via assunto e criticato le esperienze di punta del cinema europeo del dopoguerra, compeendendo attraverso l'esperienza che il cinema borghese occidentale, per quanto possa essere ricco di insegnamenti, di tecniche (cfr. l'aggressione godardiana, l' "avventura", a cui fanno esplicito riferimento) non può costituire una base-modello per esperienze che si sviluppano in una società socialista. Perciò hanno impostato la loro ricerca a partire dal rifiuto sia del neorealismo, forma di impegno dell'intellettuale borghese che corrisponde a una fase democratica avanzata, sia della nouvelle vague, come coscienza formale dell'arte, sperimentazione che si radica nell'individualismo.

D'altra parte, hanno riconosciuto la mistificazione del rapporto artisti-rivoluzione così come si era configurato negli anni trenta con la teoria del realismo socialista, nutrendo un giusto sospetto nei riguardi di un'arté monumentale, fatta di personaggi positivi e di eterne celebrazioni, e una profonda sfiducia verso una volgarizzazione del discorso politico ridotto a dogma.

I cineasti cubani si trovano oggi, dopo questo salutare processo di negazione, in un momento interlocutorio, nella coscienza che il processo rivoluzionario ha reso inservibili gli strumenti espressivi del passato e che tutto è da scoprire.

Sono alla ricerca di un linguaggio nuovo, di un modo di far cinema diverso e funzionale per istituire un rapporto con il pubblico-popolo sui problemi della rivoluzione e della realtà cubana, la costruzione di una società socialista e le sue contraddizioni. I problemi di Cuba, dall'immediato passato alle



Biblioteca Gino Bianco

difficoltà presenti (la microfrazione, la burocrazia, la figura del guerrigliero, le scelte economiche etc.) sono stati oggetto di una serie di interventi che erano senza dubbio discreti o buoni film. Tuttavia di forme di intervento che restano pur sempre all'interno di una dimensione tradizionale dell'arte e del cinema; i loro discorsi passano ancora attraverso il filtro del romance, della satira farsesca, dell'avventura, dell'analisi introspettiva, cioè i generi consueti della tradizione cinematografica. Perciò le loro forme di analisi restano venate di superficialismo, nutrite da un'adesione generica alle tesi della rivoluzione, ma in sostanza interventi esterni al processo di trasformazione sociale, e le loro proposte sono piuttosto blande e sfumate. Sono film, questi, che restano al di qua di un discorso politico, più attenti alla propria espressione di artista, sorvegliata e sensibile, che all'analisi e alla discussione delle tesi politiche. Manca ancora una vera funzione di stimolo e di maturazione, un ruolo attivo e dal di dentro nella lotta per la costruzione del socialismo. L'accento viene da loro posto piú sull'*intellettuale*, sulla figura tradizionale del cineasta, che sul *militante*.

## 2. Precisazioni

*a*) Erano queste, forse, contraddizioni insolubili nella situazione storica, poiché sono da tenere ben presenti le condizioni di sottosviluppo culturale, in cui si trovava il popolo cubano, che hanno cercato di superare, compito primario, le campagne di alfabetizzazione. Il loro è un cinema di transizione di un'epoca di transizione, nella costruzione della società nuova, durante la quale forse esiste ancora uno spazio per l'artista creatore individuale, una funzione di critica e distruzione, sul piano delle idee, dell'uomo vecchio. Ma il non essersi posti questi problemi, della priorità del momento politico e della progressiva scomparsa della figura dell'intellettuale professionista, nemmeno a livello teorico, questo è un loro obiettivo limite politico.

*b*) Tanto più che ad esse corrispondono certe scelte di politica culturale di Castro, "Parole agli intellettuali", "tutto dentro la rivoluzione", che in nome di una generica libertà né affrontano né tanto meno risolvono questi problemi, contribuendo a mantenere una élite delegata di specialisti, una sorta di mandato sociale. E, se riconosciamo la priorità di altri problemi, la difesa della rivoluzione dall'aggressione imperialista e la riforma agraria, tutta la problematica sugli intellettuali e gli artisti non è però priva di un certo rilievo, solo se si considera un momento la loro incidenza in una società socialista e la possibilità di modificare il tessuto sociale, vedi l'esperienza cecoslovacca, dove, a parte ogni giudizio di merito, l'opposizione "antidogmatica" si è coagulata attorno a gruppi di intellettuali. Senza contare che, spesso, l'aver mantenuto nella prima fase un'élite privilegiata di radice piccolo-borghese rischia di essere il preludio all'intervento burocratico, alle purghe della fase successiva.

*c*) E' doveroso riconoscere ai cineasti cubani, pur con una certa cautela dovuta ad una nostra parzialità di informazione (i film, qualche dibattito, le conferenze internazionali, le loro riviste...), un tentativo serio ed onesto



Biblioteca Gino Bianco

di ricerca di rapporto con le masse; tra l'altro, non è dato rinvenire nella loro opera nemmeno l'ombra di manifestazioni, tipo critiche da destra al sistema politico-sociale in cui vivono, a cui purtroppo ci ha abituato tanto il cinema dell'Est Europa, oscillante tra le false, e parimenti negative, alternative del dogmatismo burocratico e della "libertà" occidentale. Appunto per questo riteniamo necessario discutere con loro certe questioni e muovere certe riserve (anche se può aver l'aria di chiedere "troppo"), perché, parafrasando Franz Fanon, pensiamo di doverci aspettare dalle Rivoluzioni del Terzo Mondo non la riproduzione della democrazia e della cultura dell'Occidente, ma nuove forme di umanesimo, e di liberazione per tutta l'umanità.

### 3. Contributo a una discussione

Avanziamo, con estrema cautela, alcune considerazioni generali, elaborate sulla base di quanto affermato ai punti 1 e 2, come contributo ad una discussione che speriamo sempre più comune tra gruppi mossi dalle stesse preoccupazioni ideologiche e politiche. Evidentemente, questo intervento può apparire schematico: è un rischio da correre.

Non si tratta di proporre tesi rigide e dogmatiche, ma di prospettare delle ipotesi in vista di un dibattito e di un confronto ideologico tra compagni su alcuni problemi essenziali dei rapporti tra cultura e rivoluzione (più specificamente, nel nostro caso, tra cinema e rivoluzione).

Prima di arrivare ad una problematica così sfuggente come è l'arte in una società socialista (la morte dell'arte, tutto sarà arte, la politica sarà l'arte...), ci preme, in quanto l'artista è prima ancora un intellettuale, precisare il ruolo dell'intellettuale, proporre questi grossi e nodali termini, sui quali l'artista è chiamato a riflettere, a pronunciarsi in maniera individuale. È necessario dare il quadro, al cui interno l'artista deve operare con i più ampi margini della sua fantasia e inventività.

Naturalmente il discorso tende così ad allargarsi alla problematica generale, per investire i nodi teorici essenziali, passando un po' in secondo piano l'orizzonte specifico del cinema, prima di tutto perché un'analisi articolata e puntuale riesce molto difficoltosa da una condizione esterna alla realtà cubana come la nostra, e, in second'ordine, perché il cinema ne riceve in questo modo un inquadramento più largo e vero.

1) L'alternativa tra libertà e dirigismo (spesso storicamente succedentesi in quest'ordine) nei rapporti tra direzione politica di una società che ha fatto la rivoluzione e gruppi artistico-intellettuali ci pare e superata e soprattutto falsa. Il denominatore ideologico, comune ad entrambe, vede l'intellettuale a servizio diretto o a copertura democratica di una linea di partito. Sia che gli imponga scelte obbligate, sia che gli richieda un minimo di lealtà nei confronti della rivoluzione e per il resto la massima libertà, si tratta di forme diverse di strumentalizzazione: le une lo vedono in un ruolo di semplice portavoce di parole d'ordine avanzate dal partito, le altre, chiedendo semplice solidarietà, in realtà sottovalutano la portata degli stru-

Biblioteca Gino Bianco

*« Now » di Santiago Alvarez.*

menti di comunicazione di massa a disposizione degli uomini di cultura. Sono momenti che, nella misura in cui non chiariscono i nodi fondamentali delle contraddizioni del ruolo degli intellettuali in una società che intende costruire il socialismo, permettono attraverso la zona franca dell'arte (senza rivoluzionamento dell'artista) il reingresso di istanze individualistiche, pseudodemocratiche e sostanzialmente borghesi.

2) A nostro parere, questo deriva in sostanza dalla visione dell'uomo di cultura come momento di mediazione tra la linea politica del gruppo dirigente e un "pubblico" di fatto non caratterizzato nella sua composizione di classe, piuttosto che vedere gli intellettuali (militanti con una funzione ancora particolare in una fase di costruzione del socialismo) come momento di mediazione alla pari del partito in un rapporto più vasto che vada dalle masse alle masse, e che colga nelle istanze di classe delle


Biblioteca Gino Bianco

masse gli elementi per una chiarificazione ed una lotta in direzione del socialismo.

3) Tre sono i momenti (*anche temporali*) che ci sembrano fondamentali per quella negazione dell' "intellettuale in quanto tale" di cui parlava il Che, in una fase di costruzione del socialismo. Innanzitutto si tratta di distruggere la figura dell'intellettuale di professione, per evitare il perpetuarsi di una élite a cui è delegato tradizionalmente il ruolo di riflessione sulla realtà, il monopolio delle idee. In questa prospettiva, e muovendosi verso il rifiuto della divisione del lavoro, principio generale della società socialista, l'intellettuale deve integrarsi effettivamente nella vita delle masse, partecipando del lavoro manuale e dei problemi concreti che esse si trovano a dover affrontare. In questa fase, permanendo la divisione del lavoro, "si dà la possibilità, anzi la realtà, che l'attività spirituale e l'attività materiale, il godimento e il lavoro, la produzione e il consumo tocchino ad individui diversi" (K. Marx, "L'ideologia tedesca"); perciò l'intellettuale (ad esempio, il regista nel caso in questione), ricco della conoscenza, e dell'esperienza che gli provengono dalla partecipazione alla vita delle masse come dalla sua specifica formazione e preparazione, può farsi tramite di una riflessione, collettiva ancora sotto forma individualizzata.

4) Il secondo momento di questo processo (che non si presenta secondo una rigida successione cronologica, ma può inglobare i tre momenti contemporaneamente), implica che la partecipazione concreta al rifiuto della divisione del lavoro non si fermi ad un semplice cambiamento di attività, ma trovi il suo sbocco necessario nella militanza politica all'interno delle lotte di classe che si sviluppano e proseguono anche a rivoluzione avvenuta. Se l'intellettuale non deve essere più un "professionista" delle idee, non deve neanche esser più un esecutore passivo di linee generali altrove elaborate, ma partecipe effettivo di un processo di sviluppo rivoluzionario portato avanti dalle masse.

5) Punto d'arrivo, ma anche tentativo da perseguire o sperimentare via via, deve essere la sostituzione all'elaborazione ("creazione") individuale artistica e ideologica, con forme di indagine, creazione intervento collettivo. Sia perché risultato di una effettiva azione politica di massa, sia perché partecipazione alla elaborazione del prodotto di un gruppo non solo specialistico ma a composizione differenziata. Il cinema, come altre forme di elaborazione di idee e d'intervento sulla realtà, diventa un momento di riflessione e verifica da parte delle masse sui problemi che si presentano nel processo di edificazione del socialismo. In questo senso, il cinema ci sembra essere uno strumento privilegiato per le sue precipue caratteristiche, in rapporto ad altre forme "artistiche" meno adeguate alle esigenze di una comunicazione generalizzata. Solo così sarà possibile una forma di elaborazione "artistica" nuova, finalmente liberata dai valori e dai limiti della società borghese verso (alla fine della preistoria) l'allargamento della dimensione creativa alla totalità delle relazioni.



Biblioteca Gino Bianco

# *Dibattito tra i registi*

# IL VENTO DEI CARAIBI

## Il rapporto passato-presente

*Filippi: Dopo quanto ho visto a Cuba, dopo aver parlato con alcuni compagni e con voi di ciò che avete fatto, ho l'impressione che, in linea generale, il cinema cubano sia un cinema « positivo » che tende a descrivere e interpretare la realtà cubana. Senza dubbio il dibattito a livello artistico, in questo caso nel cinema, non è adeguato alla capacità critica che la rivoluzione esprime a livello politico.*

J. C. Espinosa: Non so se la questione può essere impostata in questi termini: perché, nei nostri lungometraggi, noi abbordiamo poco i temi attuali e quasi tutta la tematica è relativa alla storia pre-rivoluzionaria. Vorrei che mi precisassi maggiormente il problema.

*Filippi: Mi hai detto con altre parole le stesse cose. Lo stesso fatto che tu constati, cioè la tendenza a volgersi al passato pre-rivoluzionario o a quello immediatamente successivo alla rivoluzione, è contraria a quella che mi interesserebbe veder emergere come indicazione dal vostro lavoro. Invece di insistere nella relazione presente-passato, dovreste insistere sul rapporto presente-futuro e, soprattutto, cogliere nel presente le contraddizioni della realtà cubana. Mi domando, cioè: perché questa tendenza viene portata avanti in maniera molto più netta a livello di elaborazione ideologica e politica che non a livello di cinema?*

J. G. Espinosa: Il nostro modo di affrontare il passato implica un'affermazione o una riaffermazione di questo presente, implica non pochi elementi polemici e critici nei confronti di tutta una serie di cose. Il fatto che non ci siamo espressi direttamente sulla problematica del presente, forse andrebbe messo in relazione al processo di formazione del nostro cinema.

T. Gutierrez Alea (Titon): Credo che si debbano tener presente, per non essere schematici e superficiali, i fattori oggettivi del nostro sottosviluppo in tutti i sensi e quindi anche in senso cinematografico. Qui il cinema non esisteva e, solo dopo la rivoluzione, abbiamo avuto la possibilità di farlo. Questo significava partire da zero. Naturalmente non si parte mai da zero, perché esiste già il cinema in altri paesi, perché esiste tutta una tradizione non di film prodotti ma di film visti, cioè c'è già una sedimentazione del gusto, di preferenze e di cultura. Questo fatto ci portò, quando incominciammo a fare del cinema, ad adottare modelli di altre culture, di altri mezzi di espressione e di altri momenti storici, ed è forse questa la chiave dei tentativi dei primi tempi. Credo che forse per noi sarebbe stato meglio partire proprio da zero: cioè inventare noi stessi un nostro cinema che già dall'inizio avrebbe avuto una maggiore autenticità. Credo, per esempio, che in Unione Sovietica, dove già esisteva una tradizione cinematografica, immediatamente dopo la rivoluzione si sia prodotto un fenomeno di « primavera » nel campo culturale. Pure i veri frutti si ebbero parecchi anni dopo il trionfo della rivoluzione: il « Potemkin», l'espressione più concreta della rivoluzione come cinema, fu prodotto addirittura otto anni dopo. Noi pos-



Biblioteca Gino Bianco

siamo permetterci il lusso di aspettare più tempo perché incominciamo con più ritardo. Effettivamente da qualche tempo, anche se da poco, ci siamo resi conto di aver adottato modelli di altre culture e di non esserci preoccupati forse sufficientemente di quello che stava succedendo intorno a noi. Prendere coscienza di ciò è un buon segno perché significa che già esiste la preoccupazione di trovare una strada in questo senso. In questo senso ci sono già delle indicazioni, anche se non so quanto siano valide e citerei, in concreto, il mio ultimo film, « Memorias del subdesarrollo », ed anche « David » di E. Pineda Barnet.

H. Solas: Credo che nel momento in cui il cinema cubano si propone di conoscere il presente sia all'inizio del suo processo di maturazione. Non ho visto il film di Titon, ma do per scontato che sviluppi un atteggiamento critico nei confronti della realtà immediata. Per quanto mi riguarda non ho ancora voluto affrontare un tema attuale. Credo, d'altra parte, che sia stato positivo il fatto che il cinema cubano non abbia ancora affrontato simili temi.

E. Pineda Barnet: Effettivamente, credo che il ruolo che l'avanguardia politica sta svolgendo non trovi un corrispettivo a livello di cinema. Questo vuol dire che noi non abbiamo presente il dovere, e la necessità, di essere anche noi avanguardia in campo artistico, e, in questo senso, avanguardia politica; in questo modo non ci poniamo di fronte ai problemi e non stimoliamo atteggiamenti critici rispetto al presente. Qui c'è un problema di limiti tecnici, di limiti culturali, c'è la necessità, l'urgenza di trovare un linguaggio realmente nuovo e adatto per affrontare queste realtà nuove che pongono problemi completamente inediti. Se ad esempio analizziamo « David », possiamo rilevare tutta una serie di elementi giustamente critici e problematici nei confronti del presente; aspetti come il problema del super-eroismo, critiche dirette a attuali problemi pratici, allo schema che alcuni si fanno dell'intellettuale, dell'uomo di azione, al settarismo, ecc. Personalmente sono enormemente interessato ad affrontare ad esempio il problema della «microfazione», che si sta ponendo in questi giorni, perché è un aspetto importante della nostra problematica politica.

*Filippi: Sulla base di quanto dici e in un certo senso anche dalle cose che ho visto, viene fuori la necessità che, in certo modo il cinema esca da se stesso e ricorra al contributo dell'inchiesta sociologica, del romanzo, del lavoro già fatto, ossia ricorra a tutta una serie di strumenti i quali nel cinema dovranno assumere una forma nuova e propria, ma sono già presenti nella vita cubana, magari sotto forma di conversazione, di documento, di libro storico, di indagine sociologica. A questo punto emerge anche un altro problema che vorrei analizzare. Ho notato (e casualmente quattro fra voi lo rappresentano in un certo senso) una enorme diversificazione di ricerca e una enorme libertà di invenzione, di tendenza, di lavoro. In ognuna di queste tendenze da « Quin Quin » fino alle « Memorias », da « Manuela » a « David », è presente l'esigenza di un linguaggio estremamente personale e si riflette una ricerca molto precisa. Vorrei vedere come ognuno di voi affronta il problema: da una parte la ricerca di un linguaggio originale e dall'altra come ciò si colleghi al punto cruciale del rapporto col pubblico. È evidente la difficoltà di conciliare queste due esigenze; la ricerca originale, sperimentale, di un certo tipo di linguaggio nuovo è, infatti, da mettere in relazione con il gusto del pubblico che tende ad abituarsi ad un linguaggio cristallizzato, già logoro o, quanto meno, tradizionale nei suoi modi di espressione.*

J. García Espinosa: Il nostro problema fondamentale non è stata l'alternativa tra un cinema del passato e uno del presente, in quanto non abbiamo affrontato i temi del passato con l'ottica del passato bensì del presente. Noi abbiamo avuto due «traumi» dai quali stiamo peraltro liberandoci: il neorealismo e una certa concezione tradizionale di fiction-cinema. Quando esordimmo nel cinema, cioè al trionfo della rivoluzione, l'Istituto del Cinema (ICAIC) si creò in pochi mesi e noi partimmo da zero, come ha detto Titon, per quanto riguarda il « Che fare » cinematografico cioè, concretamente, la produzione di film nel nostro paese. Questo non vuol dire che non avevamo un passato cinematografico (ci sono nomi, come quello di Enrique Díaz Quesada, che abbraccia il periodo che va dal 1906 al 1920 e altri). Nelle sue grandi linee era un cinema fondamentalmente commerciale d'eva-



Biblioteca Gino Bianco

sione ma di una grande facilità di comunicazione nei confronti del pubblico. Il nostro atteggiamento iniziale, una volta creata la possibilità di fare del cinema, fu di reazione contro questo stato di cose. Già avevamo cominciato a reagire contro questa situazione, prima del trionfo della rivoluzione, tramite un'attività teorica volta a diffondere qui le idee del neorealismo e concretatasi, anche, in una piccola realizzazione pratica: il cortometraggio « El mégano ». Tutto questo si poneva l'obiettivo di contrapporre a questo cinema evasivo un cinema che riflettesse la realtà più autentica e cercasse di suscitare nello spettatore una certa presa di coscienza. Al trionfo della rivoluzione, il nostro atteggiamento era sostanzialmente legato alle idee del neorealismo. In questo contesto i temi scelti erano per loro stessa natura vitali e attuali perchè, anche se appartenevano al passato, facevano parte del passato più prossimo come, ad esempio, quello della lotta sulla Sierra Maestra. Il fatto è che, contemporaneamente a questo atteggiamento relativamente nuovo e moderno, conservavamo una concezione tradizionale dei mezzi normali di produzione del cinema di « finzione ». Esiste una contraddizione tra le diverse condizioni implicanti mezzi di produzione nuovi, più agili, più duttili, e l'apparato ingombrante del tradizionale cinema di finzione.

## Le origini del neorealismo

*Filippi: Potresti fare alcuni esempi...*

J. Garcia Espinosa: L'esempio iniziale: « Historias de la revolucion » realizzato da T. Gutierrez Alea. Il film si poneva questi obiettivi e siamo stati tanto legati a quello che era il neorealismo, che prendemmo nientemeno che l'operatore di « Paisà », Otello Martelli. Non avevamo fatto caso che erano trascorsi circa quindici anni e che Martelli non era più l'operatore di « Paisà » ma un operatore commerciale. La cosa grave fu che con Martelli si consolidò la nostra opinione su un certo modo di far cinema, e finimmo per considerare abituali certi mezzi di produzione; così, dietro di lui, arrivarono le gru, i carrelli, le grandi lampade, le carovane di camion. Indiscutibilmente questi mezzi erano in contraddizione con gli obiettivi che ci proponevamo. La situazione che fece nascere il neorealismo italiano era differente dalla nostra. Il neorealismo era sorto nel fervore della lotta contro il fascismo, lotta che era culminata con un governo democratico-borghese con la partecipazione delle sinistre. Noi avevamo lottato contro Batista, il che voleva dire aver lottato non solo contro il fascismo, ma anche contro l'imperialismo americano, e, per di più, questa lotta era culminata in una vera rivoluzione. Cosa successe poi? Al principio, malgrado fosse ovvio che la forza morale e militare era in mano alla rivoluzione, si era costituito un governo con la partecipazione di elementi borghesi, sì che, nei primi tempi, la rivoluzione non definì il suo carattere socialista. Questa può essere la ragione che spiega, in parte, la nostra confusione iniziale. La ragione fondamentale, però, è che tutti noi, e mi riferisco al nostro mondo culturale e intellettuale, ci eravamo formati politicamente grazie ad una trasformazione che culminò in un governo democratico borghese molto simile a quello del dopoguerra italiano, un governo nazionalista con la partecipazione delle sinistre. Ed era proprio per questo che la concezione e la poetica del neorealismo trovarono da noi una notevole diffusione.

## Le varie fasi

Il momento nazionalista qui si esaurì in breve tempo e la maggior parte di noi non se ne rese conto, oppure ci si portò dietro, in qualche modo, una certa nostalgia per un momento che qui non sarebbe più ritornato. In ogni modo, ritengo che fu un buon inizio, buono perchè era un cinema che ci portava ad affrontare la realtà. Era un inizio che poteva avere uno sviluppo. Noi non comprendevamo, come possiamo vedere adesso, l'importanza ideologica che aveva la rivoluzione cubana all'interno della rivoluzione mondiale. Le cose si complicarono realmente in seguito. Successero una serie di fatti, che sono la chiave per



Biblioteca Gino Bianco

capire perchè tornammo indietro. Cioè noi, invece di procedere oltre, secondo me, andammo indietro, nonostante vivessimo momenti che, desiderati tutta la vita, si stavano realizzando, come la riforma agraria, la nazionalizzazione delle centrali e delle imprese nordamericane, la liquidazione della disoccupazione: Playa Giron funzionava già. Il carattere socialista della rivoluzione era definito. Insomma c'era tutta una serie di misure positive che proprio per questo rendono ancora più difficile comprendere come noi contemporaneamente facemmo, in una certa misura, un passo indietro, a livello concettuale. Ci sono fattori, nel mezzo di questa situazione, che riguardano molto specificamente il nostro lavoro. Primo il centro di gravità del cinema passa dall'Italia alla Francia col manifestarsi della nouvelle vague. Comincia ad apparire evidente per noi che il neorealismo batte in ritirata, cominciamo per la prima volta a dubitarne sul serio. La personalità più in vista del cinema italiano che ci arriva in questo momento è Antonioni le cui tematiche hanno veramente molto poco a che vedere con noi. Inoltre, data la precipitazione con la quale le case di distribuzione nordamericane si ritiravano, il cinema socialista divenne la fonte fondamentale di film per mantenere aperte le sale cinematografiche. Fu un'introduzione massiccia di tutto il cinema socialista: quello buono, quello mediocre, quello cattivo, quello peggiore, tutto: così che si creò un vero e proprio atteggiamento di rifiuto nei suoi confronti. Questa situazione, sommata a fatti come la lotta contro il settarismo, la consapevolezza per noi delle divisioni e discussioni nel campo rivoluzionario, la stessa influenza del processo tecnologico sulla classe operaia dei paesi capitalisti, tutto ciò rese non solo

*Tomas Gutierrez Alea.*

Biblioteca Gino Bianco

complesso il nostro mondo ideologico, ma lo rese anche abbastanza confuso. Abbastanza confuso vuol dire, a mio modo di vedere, che entrammo in una crisi in cui si cominciarono a mettere in dubbio concetti tanto essenziali come quello di cultura nazionale, di avanguardia e tradizione, come influenza del cinema sullo spettatore, come la comunicazione col pubblico ecc. Ci furono dubbi e confusioni ma, in seguito a quella crisi, non si giunse a una lucida precisazione di questi concetti. Su questo panorama si inserisce un elemento molto importante, ed è che contemporaneamente l'I C A I C, per una serie di ragioni, promosse il passaggio al lungometraggio di tutta una serie di nuovi registi, i migliori del documentario. La reazione naturale in gente nuova è la lotta contro quello che c'era prima: questo è naturale e giusto dal punto di vista artistico. Nella fattispecie, la reazione di questi registi prese di mira quello che noi avevamo sostenuto, cioè la nostra adesione alla poetica del neorealismo. In questo li aiutava il processo che stavamo vivendo, a cominciare dalla lotta contro il settarismo, li aiutava in questo atteggiamento di rifiuto al punto da farli sentire troppo sicuri ed infatti nei film più rappresentativi di questo periodo è possibile intravvedere una certa pedanteria e sufficienza che li rendono meno stimolanti. Vanno verso una tematica individualistica, dove l'autore già diventa una figura fondamentale e dove i problemi passano in secondo piano rispetto alla imitazione di Antonioni in alcuni casi, di Resnais in altri, ecc. Questo era il risultato, che provocò una serie di altri fattori, come ad esempio la reazione del pubblico. Allora ci fu necessario rimettere tutto in discussione; decidemmo di giocarci l'ultima carta: cioè passammo ad una tappa nella quale semplicemente ci proponevamo di toccar terra e cercare di comunicare a tutti i costi con il pubblico. Così sono stati prodotti film assai vicini ai peggiori film commerciali con la scusa di poter comunicare con il pubblico.

## Un'esperienza individualistica: Solas

*Filippi: A me piacerebbe, a questo punto, discutere da un altro punto di vista, quello generazionale, su ciò che è stato detto prima.*
*Mi interesserebbe sapere da Solas come ha vissuto questo stesso periodo che Julio ha analizzato ora.*

H. Solas: Ci sono più o meno quattro tappe. Io ho fatto un lavoro per cinque o sei anni che adesso trovo privo di valore, da ogni punto di vista, ideologico ed artistico. Ritengo però necessario insistere un po' sul fatto che non mi sono preoccupato di analizzare la situazione del cinema a Cuba, come ha fatto Julio, non ne ho sentito la necessità, questo fa parte della mia personalità. Non è un atteggiamento, è una questione di personalità. E neanche mi sento capace di parlarti del mio lavoro, il significato, la prospettiva che ha. E' un problema di non identificazione completa con il cinema cubano inteso come un fatto culturale. Mi piaceva recitare il ruolo del franco tiratore. Così, semplicemente, quando mi sono sentito già più sicuro come realizzatore, ho affrontato spontaneamente « Manuela », e non sulla base di una riflessione critica sulla società e sul cinema cubano. Mai mi chiedo che cosa si cercò di fare all'inizio o che cosa si riuscì a fare. Voglio fare un film di un certo tipo, voglio fare del cinema in un certo modo e semplicemente faccio un film, spontaneamente, e dopo si colloca in una tappa, con tutta una serie di variazioni, e « Manuela » non è un film che parte da un piano prestabilito, ripeto, non ho una personalità critica...

*Filippi: Ma quando fai un film, non sei affatto neutrale. Stai scegliendo o verificando delle opinioni. C'è sempre una formazione culturale che è determinante.*

H. Solas: Sì, però, tu mi stai domandando di assumere un atteggiamento critico nei confronti di questo fenomeno.

*Filippi: Chiaro...*

H. Solas: ... e io non ce l'ho, cioè faccio un film molto spontaneamente, non mi interessa situarlo



Biblioteca Gino Bianco

*Filippi: Perchè la guerriglia, per esempio?*

H. Solas: Beh, è una storia un po' complicata.

*Filippi: Perchè la guerriglia, caratterizzata in un modo che può avere un'evidente lettura latino-americana e non solo cubana, è implicita in te, in questo film.*

H. Solas: Niente affatto. E' un film che ho fatto dopo un viaggio all'estero in cui ho capito tutta una serie di cose. E' triste doverlo ammettere, però mi succede sempre, riscopro il paese, tutta una serie di problemi; allora mi propongo di fare un film come voglio farlo, come mi sento di farlo in quel momento, appassionato a tutto ciò che è cubano. Viene fuori un concorso sul tema della guerriglia, vinco il concorso e faccio il film, avrei fatto cioè « Manuela » come qualsiasi altro film che affrontasse la realtà cubana.

*Filippi: Però se consideri la reazione del pubblico cubano, del pubblico latino-americano e degli europei che l'hanno visto, è evidente, tutti si sono resi conto che tu stesso, trascendendo il fatto cubano, hai sottolineato certe caratteristiche, ed esse lasciano abbastanza aperte le possibilità che si tratti anche di un altro posto, un'altra dimensione, nonostante il carattere molto cubano che hanno Manuela e il guerrigliero. Questo ti ha sorpreso quando il pubblico te l'ha fatto capire in un modo o in un altro?*

H. Solas: Lo compresi solo durante la lavorazione del film. Però per un fatto esterno alla realizzazione: lo compresi perchè, mentre stavo girando il film, giunse la notizia che il Che era partito per l'America Latina. Cioè compresi in quel momento che il film aveva una prospettiva.

*Filippi: Sì, però non è un tipo di cinema che pur essendo cubano si ponga anche una prospettiva latino-americana.*

H. Solas: No, niente affatto: non viene proposta.

*Filippi: Vorrei sapere invece se, ad esempio, vi ponete proprio questo tipo di problema che penso sarà un problema generazionale, decisivo per il cinema cubano.*

H. Solas: Nel mio caso no, o meglio non me lo proponevo in quel momento.

## La prospettiva latino-americana

*Filippi: Vorrei ora fare la domanda a Titon. Prima di tutto, a proposito di questo rapporto che esiste nella ricerca linguistica; per esempio le ragioni per cui « Memorias del subdesarrollo » è attraversato non da una serie di giustapposizioni, ma da una specie di visione orizzontale del linguaggio che va dalla soggettività fino all'uso dell'intervista, del materiale di repertorio, in una struttura completamente aperta che si va costruendo sopra se stessa nella misura in cui il film si sviluppa. In che misura questa ricerca linguistica e questo orientamento corrispondono a un tentativo di rapporto col pubblico, e con quale pubblico. Perchè io credo che il titolo non è occasionale, non è soltanto « Memorias del subdesarrollo en Cuba ». In che misura vedi nel tuo film una prospettiva perlomeno latino-americana?*

T. Gutierrez Alea: Sul primo punto, cioè circa l'utilizzazione di un linguaggio « diverso » rispetto alle nostre esperienze precedenti e circa il loro rapporto col pubblico, ti dirò questo: il film che avevo fatto immediatamente prima di « Memorias » è « La muerte de un burócrata ». In quest'ultimo è ovvio che esiste un intento di stabilire una relazione col pubblico molto diretta, molto immediata, unita anche però a molta compiacenza, cioè è un film che ricorre a tutta una serie di astuzie per raggiungere una comunicazione che, francamente, in quel momento il cinema cubano aveva perso. Pensai che fosse una situazione abbastanza critica, una situazione in cui per ragioni di opportunità sarebbe stato bene fare un film che risultasse commerciale. Adesso, dopo aver visto il film, passato qualche tempo,



Biblioteca Gino Bianco

*« Manuela » di Humberto Solas.*

mi rendo conto che veramente stavamo sparando le ultime cartucce in questo tipo di cose, mi rendo conto che stavamo sprecando una opportunità di andare molto più a fondo nella nostra realtà e di stabilire un tipo di comunicazione con il pubblico molto più profonda. Può andare dall'irritazione e dal rifiuto fino all'entusiasmo, però in qualche misura deve scontrarsi violentemente con il pubblico. In modo che il pubblico possa anche rifiutare il film, ma che il film in ogni caso lo faccia pensare, gli faccia vedere certe cose. Ora mi pare che questa sia la cosa più importante. Per « Memorias » mi sono proposto una totale libertà, per dire le cose partendo da me stesso e passando in second'ordine il problema della reazione del pubblico. Spero che il pubblico si senta toccato da quanto vi è di sincero e di autentico. Non so se sono stato sufficientemente chiaro però mi propongo un altro obiettivo: il film può anche non piacere in generale, ma questo non è una cosa che mi disturbi troppo, perché penso che possa essere una reazione abbastanza naturale.
Nella seconda parte della domanda, mi chiedevi se mi ero proposto con « Memorias » il problema di un linguaggio che andasse oltre il nostro pubblico nazionale e che si ponesse il problema del sottosviluppo generale, cioè concretamente latino-americano...

*Filippi: ... e come senti la dimensione latino-americana? Oppure pensi che non esista questa dimensione?*

T. Gutierrez Alea: Ti dirò che non me lo sono proposto, per lo meno come obiettivo immediato. La nostra distanza dall'America Latina è molto maggiore che dall'Europa, ad esempio. L'unico punto di contatto con il resto del mondo è attraverso l'Europa; con il nostro continente, invece, siamo in contatto solo in modo indiretto perché siamo isolati. Del Nord America non ne parliamo neppure. Quindi questo fatto ci obbliga a pensare che ciò che da noi viene espresso non venga ascoltato nel resto del continente, perciò non l'ho prospettato come una possibilità immediata. Si tratta forse di un errore da parte mia, in quanto penso che iniziative come la « Casa de las Americas » giustamente si possano portare avanti e riproporre in ogni momento, perché in definitiva è la realtà che più ci è vicina. Dunque non ho preso in considerazione la possibilità di arrivare a questo pubblico in modo immediato...; come avrai visto nel film ci sono dei riferimenti ai problemi latino-americani, ma ciò non è formulato in maniera cosciente, ed è un po' quello che è capitato ad Humberto con « Manuela ». Difatti la nostra realtà va già oltre, di per sé, e si estende all'America Latina nella misura in cui la sua espressione è autentica.



Biblioteca Gino Bianco

*Filippi: Desidererei ascoltare qualcuno di voi su questo tema della prospettiva latino-americana del cinema cubano che si svolge a doppio senso: da un lato la dimensione latino-americana del vostro cinema, dall'altro il fatto che il vostro cinema imponga ai cineasti latino-americani la necessità di impostare, in quanto argentini, in quanto venezuelani, in quanto guatemaltechi, l'analisi di ciò che significa per loro Cuba.*

J. Garcia Espinosa: Mi trovo d'accordo con Titon: un'opera, quando è realmente autentica e fa un'analisi precisa del suo oggetto d'indagine, supera i limiti del nostro paese.

*Filippi: Ad esempio, fino a che punto non è ingenua e casuale la presenza del guerrigliero nei tuoi film...*

J. Garcia Espinosa: Non si tratta di una forma di ingenuità. Quando sottolineo queste parole di Titon, penso che la nostra realtà si muova in due direzioni, vale a dire Cuba è un paese con due presenti: un presente che si proietta verso tutto un mondo sottosviluppato, verso tutto un mondo in processo di liberazione, verso tutto un mondo in fermento, e un presente che si proietta su ciò che è specificamente la costruzione del socialismo. Il personaggio del guerrigliero nei miei film non è casuale. Per me il tema della lotta armata non è un passato che resta dentro di noi, ma può essere un tema del presente che tra non molto potrebbe proiettarsi verso il continente latino-americano. Con «Juan Quin Quin» ho cercato di inserirmi all'interno di questa tematica, di fronte alla quale Cuba mantiene una posizione militante e non solo teorica.

## L'esempio del «David»

Pineda Barnet: A proposito di tutti questi problemi, vorrei dirti ad esempio che in « David » che, in apparenza, non affronta in maniera diretta la questione della guerriglia, ci sono degli elementi sul tema della questione latinoamericana, di un duplice ordine.
Primo, il più importante, è dato dal fatto che, partendo dalla realtà di casa nostra, possiamo acquisire una prospettiva continentale, come esperienza e contributo per i paesi latinoamericani. Ad esempio, in « David », il problema del rapporto teoria-prassi è visto attraverso l'esperienza concreta di un uomo, un dirigente del movimento rivoluzionario. Abbiamo cercato, con l'esempio di Frank Pais, di impostare la questione non solo per far riflettere e discutere il pubblico cubano, ma anche per cogliere gli elementi di similitudine tra Frank Pais e un uomo quale potrebbe essere oggi in America latina, Camilio Torres, o tanti altri uomini, uomini che sembrano occuparsi solo di questioni teoriche ma che, ciononostante, possono essere disponibili all'azione. Questo è il significato del film.
Secondo, a proposito del linguaggio, c'è il tentativo di prospettare il problema della guerriglia latinoamericana, sul registro del canto glorificatore, se vuoi, o il saluto o la solidarietà o la manifestazione di simpatia (come nella sequenza della guerriglia sulla Sierra Maestra dove un inno guerrigliero e le parole del Che si sovrappongono all'immagine di Frank Pais). E soprattutto si propone di far capire che le caratteristiche fondamentali della rivoluzione cubana, per quanto riguarda la solidarietà con i popoli latinoamericani, è il suo internazionalismo; e questo non è un elemento nuovo per noi, di oggi, nato solo dopo il sorgere della guerriglia nel resto dell'America Latina, ma è un elemento già presente in forma cosciente nel rivoluzionario cubano fin da prima dell'epoca dell'insurrezione armata. Questo, lo si vede bene nel momento in cui Frank Pais, dopo il colpo di stato in Guatemala, si propone di andare là a lottare per la sua libertà e per il governo che era stato abbattuto.
Tuttavia, se in « David » non era ancora tanto esplicita, la dimensione latinoamericana, improntera ora in maniera diretta e cosciente il film che Julio ed io stiamo progettando di fare sul Moncada.
Credo che il nostro lavoro non riguarderà solo il Moncada, ma che sarà rivolto, in maniera quasi sistematica, verso l'ambito latinoamericano e, più in generale, verso il movimento rivoluzionario internazionale. La validità di tale problematica, al di là sia di Cuba sia del-



Biblioteca Gino Bianco

l'America Latina, è data dal suo carattere critico-analitico e in quanto contributo di esperienza.

Tomas Gutierrez Alea: Tu credi veramente che il vostro film possa arrivare presso tale pubblico?

E. Pineda Barnet: Beh, il fatto che i nostri film giungano o meno a tale pubblico non dipende da noi, da noi in quanto cineasti.

T. Gutierrez Alea: Si ma allora se tu vuoi fare dei film, come il « Moncada », avendo di mira come destinatario il pubblico americano, devo dirti che...

E. Pineda Barnet: Ma io, quando parlo di prospettiva rivolta verso l'America Latina, non mi riferisco solo ad un pubblico latinoamericano, perchè quando faccio una critica per la rivista «Cuba» sul film di G. Rocha «Terra em trance», non penso solo di rivolgermi ai latinoamericani, nè nel caso specifico a G. Rocha o ai cineasti brasiliani, ma la faccio perchè penso di propagandare il movimento cinematografico latinoamericano nel resto del mondo. E se tale modo di vedere le cose dà già ora dei frutti, potrà darne ancora di maggiori nel futuro.

J. Garcia Espinosa: In ogni caso penso che si debba precisare che per noi fare un film in termini latinoamericani non significa neppur lontanamente voler dare alcuna lezione all'America Latina, nè pensiamo che il pubblico penda dalle nostre labbra in attesa che noi diciamo una parola. La situazione è tale che ci si deve porre davanti non solo la questione dell'America Latina, ma anche noi stessi, e in questo abbiamo bisogno di lucidità, sarà poi il pubblico sia dell'Europa sia dell'America Latina che potrà dire la sua parola sul modo in cui affrontiamo e analizziamo tali problemi, indipendentemente dal fatto che cioè sia conosciuto di più in Europa che in America Latina.
In Europa sanno che uno dei problemi fondamentali del mondo contemporaneo è il Terzo Mondo. E in tale problematica si situa la presenza della rivoluzione cubana, e la sua linea della lotta armata. Questo è un elemento che è oggetto di polemiche all'interno del campo rivoluzionario, e non solo per quanto riguarda il campo specifico della guerriglia. Credo che sia una situazione che rivitalizza, o per lo meno rende meno statico, tutto il nostro mondo ideologico. Così noi possiamo inserirci in questo processo con un atteggiamento molto attuale, nonostante che la guerriglia sia un processo passato della nostra storia, anche se recente.

T. Gutierrez Alea: Sono d'accordo con Julio, però mi sembra ingenuo quello che ha detto prima Enrique, che cioè dobbiamo fare i film come se rivolgessimo un messaggio al pubblico latinoamericano, anche se poi questo non vede il film perchè non gli arriva.

E. Pineda Barnet: Ma io mi riferivo ad una prospettiva latinoamericana...

T. Gutierrez Alea: Io credo che nei termini in cui Julio parla della prospettiva latino americana nostra, vale a dire della presenza dell'America Latina in noi, si, i nostri film devono aver coscienza di questa presenza.

H. Solas: Non sono d'accordo con nessuno di voi. Non credo che il film sia il prodotto di una strategia di giunger qui, giunger là, di inviare un messaggio all'America Latina, all'Europa. Il film è il risultato di un'impressione individuale su un fatto o un personaggio; se l'individuo che ha provato tale impressione è onesto, e se è, oltre che onesto, anche un artista, tale film raggiunge un certo valore. Credo che, se mi fossi imposto una linea sulla rivoluzione latinoamericana al momento di « Manuela », non avrei avuto il coraggio di fare il film, cioè mi sarei impaurito e non avrei potuto lavorare. Se il film ha significato qualcosa, vuol dire che io sono stato onesto.

J. Garcia Espinosa: In ogni modo, sarebbe molto interessante, a partire dalle tue ultime parole, chiedersi perchè il film ha ottenuto un tale successo, indipendentemente dai nostri appunti critici. Va bene, sono d'accordo con Humberto; effettivamente, anch'io credo che nessun creatore, quando deve fare un film, si prospetti le cose in termini così razio-



Biblioteca Gino Bianco

nali come noi stavamo cercando di fare poco fa. Per questo io non credo il nostro lavoro sia il miglior esempio di ciò che dobbiamo realizzare. Non mi sento, in questo momento, in grado di poter dire esattamente come sarà il « Moncada », perchè non lo so, davvero non lo so ancora. Ti posso dire che non so se potrò farlo, perchè non riesco ancora a vedermelo, questo film... Ma vorrei invece riferirmi ad un esempio già fatto, il « Juan Quin Quin ». Prese le mosse un po' da ciò che era allora il cinema cubano (la necessità che sentì Titon con « La morte di un burocrate ») vale a dire la necessità di fare qualcosa di vitale, divertente, che potesse comunicare con il pubblico. Ma subì una trasformazione, mano a mano che venni sviluppando il racconto, perchè mi resi conto di dover polemizzare con tutta una serie di cose. Questo indipendentemente dal risultato del film. Sto parlando di alcune di quelle intenzioni che emergono durante il lavoro. In nessun modo avrei potuto fare un film che, per poter raggiungere una dimensione continentale o latinoamericana, avesse dovuto dire: « Compagno latinoamericano, qui c'è l'esempio di ciò che voi dovete fare ». Un contadino si vede schiacciato dalla vita, lotta senza sosta, gli capitano quaranta tragedie, fino a quando prende coscienza del fatto che la via per risolvere la sua situazione è quella della lotta armata. Non potrebbe essere. Primo, perchè è troppo ovvio, troppo assurdo; assurdo sarebbe il nostro modo di porci nei confronti del pubblico, si tratterebbe di un atteggiamento di tipo paternalistico. Che cos'è ciò che a me interessa soprattutto del film? Prendere tale tema, e più che tale tema, tale aneddoto, certamente molto tradizionale e convenzionale nel cinema di sinistra, e cercar di bombardarlo un po' come genere. Perchè? Perchè ciò che mi interessa fondamentalmente è situare un personaggio, tradizionalmente inteso come personaggio drammatico (importantissimo nella nostra epoca, quale la figura del guerrigliero) all'interno di un genere cosiddetto leggero. Normalmente l'atteggiamento artistico vuole che a ogni personaggio realmente drammatico, ad ogni personaggio importante, corrisponda un determinato genere artistico, anch'esso importante. Tale è la tradizione. Ciò che cerco di fare, indipendentemente dal risultato conseguito, è inserire questo personaggio in un genere abitualmente ritenuto leggero, un genere minore. C'è in fondo un atteggiamento eretico e contraddittorio tra tale « genere » e l'altezza del personaggio. Questo era il mio interesse principale. Interesse dovuto anche al fatto che il pubblico cubano e latinoamericano conosce molti film di avventura, e che questo è un genere di film molto apprezzato. Sono molto ben fatti questi film nei paesi sviluppati, ma essi, con espedienti incredibili, danno un tono favoloso alle avventure che tra l'altro nessuno vive mai nella realtà. La nostra è un tipo di avventura senz'altro più modesta, però reale e davvero vissuta. La nostra è un tipo di avventura senza abbandonare il linguaggio leggero, un po' magico, di questi film al quale il pubblico è abituato. La contraddizione deriva dalla presenza di questi due elementi, il personaggio drammatico e il genere leggero, e accentua il tono avventuroso del film. E così sono entrato in polemica con tutta una serie di cose che non è il caso ora di menzionare. Per me « essere presenti » non significa solo avere un certo atteggiamento di fronte alla realtà, ma anche di fronte al cinema e di fronte al pubblico; e se il pubblico è abituato ad un determinato tipo di atteggiamento di fronte al cinema, come è vedere il cinema diviso per generi, bisogna sfruttare determinati tipi di film per polemizzare con il pubblico.

## Il rapporto con il pubblico

*Filippi: Credo che abbiate toccato un paio di problemi molto importanti e desidererei sintetizzarli. Prima di tutto, il problema del pubblico, ossia una posizione non paternalista verso il pubblico, ma uno sforzo di portarlo ad un atteggiamento critico, problematico. Ad esempio, nei vostri film cercate di mettere in crisi i clichés tradizionali di un tipo di film di avventura; sia in quanto è inserita nel « genere » una problematica che lo trascende, che lo contraddice praticamente, o che recupera il senso più alto del concetto di avventura (ciò che dice il Che: « sono avventuriero »); o fate un tipo di lavoro di ricostruzione e di demistificazione di un personaggio storico come è David, dandogli una proiezione antieroica; oppure ancora, come è il caso di « Memorias » (una specie di « Terra em trance »*



Biblioteca Gino Bianco

*è per Sergio Cuba), presentate la realtà da una prospettiva eccezionale rispetto alla visione quotidiana che si ha di questo personaggio mediocre. La necessità di portare il pubblico ad un rapporto critico con le opere è uno dei problemi fondamentali anche in Europa. Come vedete voi la differenza che esiste tra l'opposizione violenta e radicale che necessariamente deve avere il cinema europeo in quanto si tratta di un cinema che si fa in una società borghese e contro una società borghese, e invece il tipo di necessità critica che voi portate avanti in quanto siete, diciamo con o senza virgolette, una avanguardia artistica culturale che deve esercitare la sua critica sopra o dentro, e a volte, perchè no?, contro una società che è invece rivoluzionaria e in processo di rivoluzione? A questo punto del vostro lavoro, come potreste voi esprimere questa differenza, come la vivete, come la sentite e come la immaginate?*

E. Pineda Barnet: Mi sembra che di fatto, quando si combatte direttamente contro qualcosa di totalmente opposto, un regime apertamente nemico, la ricerca dopo tutto non è difficile e anche le armi sono molto più ovvie. Invece, quando uno si trova di fronte i propri problemi, posto che la rivoluzione sia parte di ciascuno di noi, la situazione è molto più complessa, no? Allora credo che le difficoltà basilari siano due: una nell'avere la capacità di approfondimento e di analisi in modo tale che l'elemento critico non si converta in qualcosa di gratuito invece di essere un elemento costruttivo ed efficace; l'altra nel trovare il linguaggio adeguato per l'espressione di tale elemento critico, e perchè tale elemento critico è parte di una realtà nuova e per esprimere tale realtà nuova è necessario tale linguaggio nuovo.

*Filippi: Ossia, in un certo senso, non si tratta assolutamente della necessità di libertà per fare del cinema, o per creare, ma della necessità di una ricerca...*

E. Pineda Barnet: Non è un problema di libertà ma di responsabilità.

*Filippi: ...di conoscenze che ti permettano di esercitare tale critica e, di cogliere il problema nel suo aspetto più centrale.*

J. Garcia Espinosa: Mi rendo conto che una ideologia si sviluppa soprattutto quando si esercita la critica. Anche la nostra ideologia, che è giunta, secondo me, ad un punto abbastanza salutare, corre il pericolo di stagnare se non si esercita la critica. Allora, questo è il punto: come fare la critica, dal momento che è necessaria per raggiungere una conoscenza più ampia, e tuttavia noi stessi siamo parte di quel mondo che dobbiamo criticare, e non possiamo essere ad un livello di lucidità da vederlo con chiarezza? Con questo voglio dire che vale la pena di correre il rischio di sbagliare quando facciamo la critica.

*Filippi: « Memorias », a tuo parere, Titon, così come lo senti ora che è finito e lo puoi vedere, che cos'è ciò che cerca di mettere sul tappeto?*

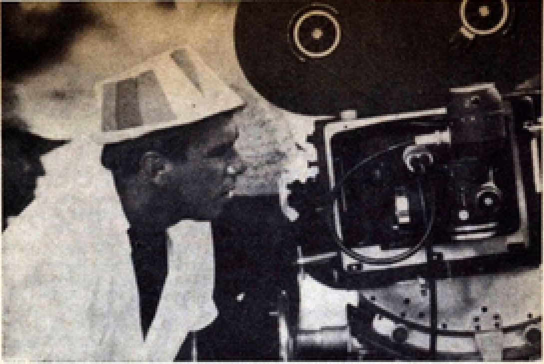
T. Gutierrez Alea: C'è un atteggiamento critico e una visione della nostra realtà ampia e in un certo senso ambigua, ripeto in un certo senso. Non credo che sia un film che possa dirsi ambiguo per mancanza di chiarezza ideologica, ma perchè desidero che la realtà che mostra, sia mostrata da più di un punto di vista e che esso serva ad arricchire tutte le possibilità di valutazione di tale realtà. Nel film si mostra un personaggio il cui modo di vedere le cose non è sempre accettabile, si mostra la realtà che ruota intorno a questo personaggio in modo apparentemente obiettivo, e, d'altro lato, si mostrano le valutazioni del personaggio su tale realtà, e ciascuna di queste ha un certo grado di deformazione. Credo che attraverso ciò, attraverso l'urto di questi tre piani, si promuova una posizione critica nello spettatore che lo porti a valutare tale realtà dal suo punto di vista. Questo è proprio il « gioco » del film, e in questo senso si può parlare di ambiguità.

## L'intervento critico in una società socialista

*Filippi: Vorrei sentire l'opinione di Leon su quest'ultima domanda, ossia, la differenza che c'è tra un cinema che è di assoluta negazione, unica possibilità di salvezza che ha il*



Biblioteca Gino Bianco



*Julio Garcia Espinosa.*

*cinema europeo, e un cinema che debba essere di critica, di una critica che dia per scontato un fatto radicale quale è la rivoluzione.*

**Leon: Mi sembra che la questione della critica o delle possibilità di far critica attraverso il cinema, fosse già contenuta nella tua prima domanda. Mi sono chiesto quindi in che misura la critica, attraverso l'opera cinematografica, doveva prospettare la visione della società futura, o della società che si sta costruendo, oppure rispecchiare la direzione e la direttiva rappresentata dalla scelta politica. Vale a dire un film, attraverso l'analisi critica che esso offre, può cambiare o modificare un orientamento politico? o un film aiuta solo a comprendere meglio gli orientamenti politici, le scelte politiche già fatte? Dall'altra parte, la problematica a cui tu ti riferivi: la necessità di una critica di opposizione, distruttiva, in regime capitalista, o in qualsiasi regime che sia necessario cambiare, e la necessità invece di una critica costruttiva in una società di cui il regista o l'artista desiderano contribuire alla costruzione e alla formazione. Mi sembra che nei film di cui siamo venuti parlando, in tutti, esiste tale critica, in quello di Titon, per esempio. Titon ha già definito come egli intende i differenti piani nei quali si stabiliscono i punti di vista critici. Però nel suo film c'è un'altra critica molto più diretta e più del presente. come è per esempio, quella che fa ad un certo comportamento del borghese di fronte a un CDR. Un'altra critica molto diretta che si trova nel film di Titon – e io credo che tali critiche giustamente aiutino a costruire la società nuova – è, per esempio, la relazione tra questo borghese e la ragazza del pòpolo, il cui comportamento però, il suo e quello di tutta la sua famiglia, è totalmente diverso da ciò che si suppone debba essere in una società nuova. Bisogna cambiarlo, bisogna distruggerlo; io penso che molta gente si sentirà molto choccata quando vedrà la relazione che si stabilisce tra il borghese e la ragazza e come va a finire...**

**T. Gutierrez Alea: Io farei un altro esempio giacchè stai parlando di cose concrete: consideriamo l'aspetto morale, tra virgolette, che viene imposto come uno dei principi di questa società e che in qualche misura è preso di mira provocatoriamente nel film. Nel film appaiono ad esempio i tagli della commissione di censura cinematografica del tempo di Batista, appare un gruppo di scene che venivano tagliate perchè considerate pornografiche. Allora, dal momento che appaiono in questo film, si suppone che noialtri non siamo d'accordo con quei tagli; ma io penso che una gran parte del pubblico sia d'accordo con il fatto che si fossero tagliate e non sarà, al contrario, d'accordo con noi.**



Biblioteca Gino Bianco

Leon: Allora, effettivamente, tale critica si sta esercitando attraverso il cinema. Ci sono, è vero, altre preoccupazioni, ci sono altri punti: il fatto che un regista desideri affrontare criticamente un tema e che non trovi ancora la strada, o che non abbia la sufficiente visione prospettica per affrontarlo, o che non maneggi tutta la informazione di prima mano necessaria: sono cose che esistono realmente. Ma vorrei richiamare l'attenzione per alcune cose che si dicevano, per esempio ciò che dice Humberto, che egli non aveva coscienza di star facendo un film non solo cubano ma latinoamericano, che sembra un po' fatto per caso e non perchè egli l'avesse pensato...

H. Solas: Ma un fattore determinante in questo è che non ho mai pensato che il film venisse mostrato fuori, in America Latina.

Leon: Però c'è un altro fattore altrettanto determinante, a mio avviso: e, sia che tu lo tenga o no in conto, esso è presente e va a porsi sul tuo lavoro. E' il fatto che tu sei un latinoamericano, che tu appartieni a questa storia, a questa problematica, e che tale storia e tale problematica sono quelle dell'America Latina, che tu lo voglia o no. Dici persino che ti si chiarirono un po' le idee in un viaggio in Europa. Credo che tale viaggio fu una specie di presa di coscienza della tua propria realtà, della tua propria vita, e ti permise di vedere l'Isola come un continente. E qui torna un'altra volta il problema se i film cubani possano o non possano trascendere l'ambito dell'America Latina. Credo di sì, nella misura in cui esistono un sacco di somiglianze con le situazioni che possono aversi a Cuba, nonostante che Cuba sia in un processo rivoluzionario nel quale non si trovano ancora i paesi dell'America Latina. In questo senso una visione più completa e più autentica della realtà cubana, in qualche misura, è anche una visione più completa e più autentica dei paesi dell'America Latina. I film di Glauber Rocha, per esempio, sono un esame realista di una situazione specifica del Brasile. Ora, questo non vuol dire che tale situazione non si verifichi in quasi tutti i paesi dell'America Latina. Si veda il caso di « Terra em Trance »: il politicante, l'opportunista, l'intellettuale un po' confuso sono realtà esistenti in tutti i paesi dell'America Latina: quindi qualsiasi film latinoamericano che affronti in modo autentico la sua problematica è un film per qualsiasi pubblico latinoamericano. Tu mi chiedevi, poco fa, l'importanza che poteva avere Viña del Mar: l'importanza fondamentale di Viña del Mar sarebbe la stessa del concorso «Casa de las Americas», la stessa del congresso culturale dell'Avana, la stessa di altre manifestazioni di questo tipo. L'importanza fondamentale è che, per la prima volta, stiamo praticamente incominciando a vedere e ad affrontare i nostri problemi con noi stessi. Titon diceva, quando parlava all'inizio, che il punto di riferimento per i cineasti cubani era l'Europa; si parlò anche del neorealismo, si parlò della nouvelle vague, ed effettivamente così stava succedendo. Durante tutta la storia del mondo sottosviluppato, l'unico punto di riferimento, l'unico modello valido, l'unico parametro, era il punto di vista europeo. Così successe anche all'arte africana. L'arte africana fu scoperta dall'Europa, allora chi dice che essa non fosse arte, tanto valida prima che essi la scoprissero come lo fu dopo? Questo non presuppone un'ignoranza dell'arte europea o delle ricerche che si possono fare in Europa tanto nel linguaggio quanto nella tecnica, però si suppone un nuovo punto di riferimento: il nostro; vale a dire che quando un'opera d'arte, sia un film, sia un romanzo, sia un quadro, di un paese sottosviluppato è valida, dobbiamo poter essere noi stessi a dire che è valida, e non dobbiamo aspettare la consacrazione europea. Credo che siano cose importanti.

## Le posizioni di fronte al cinema europeo

*Filippi: Julio ci ha parlato delle relazioni «traumatiche» che ci sono state con il neorealismo (positive o negative) e con il cinema sovietico, e in parte cecoslovacco, ecc.; poi venne l'esplosione della nouvelle vague, di Antonioni; è chiaro che ora c'è un momento di autonomia o per lo meno di riflessione sopra voi stessi, data ormai per acquisita una serie di strumenti tecnici e semantico-linguistici e pratici. Ciò nonostante, da un lato, ciò*



Biblioteca Gino Bianco

*non esclude che voi continuiate ad avere un dialogo con il cinema europeo, dall'altro in Europa si è continuato a fare del cinema. Come vedete in questo momento il cinema europeo, e quali ne sono le cose che, tenendo conto del fatto che voi siete in una fase più autonoma, vengono seguite da voi con più interesse?*

J. Garcia Espinosa: Noi stiamo entrando in una fase i cui risultati determineranno la risposta alla tua domanda. La cosa più importante, per noi, ora, è pensare più a noi stessi anche per situare attraverso una tale analisi il nostro sguardo di fronte a qualsiasi manifestazione europea. Questo implica, a mio giudizio, i seguenti punti (che credo saranno motivo di analisi e riflessione nei prossimi mesi): primo, credo che, data la maturità che incominciamo a raggiungere, si effettuerà una certa rivoluzione dei nostri mezzi di produzione, e ciò è certamente una necessità dati gli obiettivi che ci siamo imposti. In secondo luogo, l'altro aspetto che tu avevi segnalato, quello della critica, sarà anche motivo di analisi profonda e seria. Non mi azzardo a dir niente benché siano cose alle quali stiamo pensando tutti, più o meno. Vengo alla conclusione che per lo meno si dovranno affrontare tre aspetti della questione: primo, il nostro atteggiamento critico non potrà corrispondere all'atteggiamento critico europeo; vale a dire l'atteggiamento critico europeo parte da una negazione totale, parte (e ciò è la cosa più importante per me) da una provocazione verso un pubblico che è totalmente adattato, integrato, addormentato, mentre il grado di polemica, di critica e di provocazione nostra non è condizionato da tale circostanza.
Il nostro è un pubblico che per la prima volta entra nella storia, che per la prima volta reagisce, che per la prima volta sta trasformando questo paese. Tale differenziazione fa sì che l'elemento provocatore nostro si proietti in un'altra direzione. Mettersi a riprodurre letteralmente la provocazione di tipo europea, è uscire completamente dal nostro contesto. Ciò nonostante penso che l'arte debba avere questo elemento provocatore. Secondo c'è il problema del linguaggio; cioè nel passato era relativamente semplice impostare il discorso negativo e assumere un atteggiamento di opposizione, una comunicabilità paternalista e semplicistica con il pubblico. Noi parlavamo a nome del pubblico e gli dicevamo: contro questo, bisogna andare. Oggi noi pretendiamo che il pubblico sia colui che rifletta, colui che è capace di ragionare insieme a noi: allora tale senso della negazione, tale senso dell'opposizione sarà impostato per forza in un linguaggio dalle caratteristiche più complesse del precedente. Infine credo che anche riguardo alla critica sarà necessario creare una coscienza che non debba dipendere esclusivamente da noialtri, ma dai critici, dal partito certamente, dal movimento educativo di questo paese, dalla stampa, ecc.
Questo mi sembra che ci metterà in una situazione proficua di fronte al cinema europeo. Perchè? Perchè allora sapremo ciò che cerchiamo in definitiva e ci porremo di fronte a qualsiasi cinema, europeo o no, in un atteggiamento di assimilazione e non di mimetismo.

Humberto Solas: Credo che il cinema cubano fino ad ora si sia limitato a risolvere, diciamo meglio, ad illustrare i problemi già risolti dal partito.
Temo, per alcune cose che si son dette qui, che ciò possa continuare. Lo so che è molto difficile, e tutti sappiamo che questo è un po' il problema scottante del cinema cubano. Ed è poi anche il fenomeno del cinema ceco, del cinema polacco... E' l'artista convertito in politico con tutti i compromessi che può avere un politico del partito. Presuppone una maturità ideologica, un carattere aggressivo, una certa attitudine per il rischio, cioè tutta una serie di fattori che è difficile mettere insieme.
Non ho visto il film di Titon, ma ho l'impressione che si tratti di un cinema illustrativo.

*Filippi: Tu, che ti proponi ad esempio coll'ultimo episodio?*

H. Solas: Nell'ultimo episodio c'è anche questo atteggiamento di illustrare un problema risolto, ma nel finale c'è un atteggiamento più personale, più critico cioè, di illustrare sì la problematica della donna integrata nel lavoro, le difficoltà che incontra (cose già ri-



Biblioteca Gino Bianco

sapute dalla stampa, dalla letteratura, dal romanzo, dal saggio), ma c'è anche la volontà di non offrire una soluzione facile, tenendo presente che io credo che il partito abbia trovato la soluzione. Nel mio film, credo, soltanto nel finale c'è un atteggiamento più lucido, io non risolvo il problema, lo lascio un po' nella speranza...

*Filippi: Ma la coscienza di questo fatto, ti è chiara ora o ti era già chiara quando facevi « Lucia »?*

H. Solas: L'avevo chiara in tal momento, ma si deve capire che « Lucia » è un film fatto quando non avevo ancora sicurezza sui miei compiti e cercavo di raggiungerla

*Filippi: Ossia, a tuo avviso, qual è la difficoltà da superare per far sì che questa coscienza che la critica è necessaria, o come dice Julio che la critica è creatrice di ideologia rivoluzionaria, si trasformi in realtà?*

H. Solas: Beh, a me si presenta al livello di definire i miei compiti, di sentirmi sicuro nel mio lavoro, di dominare il linguaggio e poi di sentirmi sicuro ideologicamente.

*Filippi: Una delle cose che ho notato è l'enorme coscienza che voi avete di questi problemi, veramente straordinari. Ma poi, ci sono problemi che sono generazionali, o di formazione ideologica, o esistenziali, o di professionismo come tu dici, su cui io vorrei andare un po' a fondo.*

E. Pineda Barnet: Parto da un po' più in là per arrivare a questo problema. Il mio processo è stato forse un po' differente da quello degli altri compagni; io sono lontano da ogni esperienza; e non solo esperienza pratica mia, ma anche come spettatore cinematografico dell'anno '57. Non sono stato più al corrente, per quanto riguarda la produzione cinematografico, non solo europea ma internazionale in generale, dall'anno '57, perché dopo il trionfo della rivoluzione, mi sono occupato di altri lavori e di altre cose che non avevano nulla a che vedere con la produzione artistica.
Nel '62, mi sono reso conto d'aver perso tutta la produzione cinematografica che va dal '57 al '62. Devo mettermi al corrente rapidamente, sono costretto a vedere tutta una serie di cose purtroppo disordinatamente. In me, quindi, non penetrano elementi di un cinema col quale potermi identificare in una forma maggiore o minore, e filtrati da un processo graduale. Il mio primo vero lavoro, è « David », e per me non esiste alcun antecedente di ciò che possa chiamarsi influenza, simpatia o qualsiasi cosa. In tale momento mi avevano interessato alcune cose di « Salvatore Giuliano », alcuni elementi di « Cronique d'un été » di Jean Rouch, alcuni elementi di Godard, ma tutte queste cose mi interessavano non tanto perché mi dicevano qualcosa di assolutamente nuovo, ma perché si incontravano con i miei problemi e confermavano il mio « Che fare ». Il contatto con il pubblico mi si presenta come un fatto molto naturale, però mi colpisce un fenomeno. Come ti dicevo, mi ero tenuto lontano dal lavoro artistico durante tale tempo, ero stato molto in contatto con il pubblico, con pubblici molto diversi, come per esempio il pubblico contadino, operaio, insomma con il tipico pubblico latinoamericano. Allora che succede? Che tale qualità di dialogo che si stabilisce con il pubblico, che non è addormentato, che è attivo e critico quando si tratta di certi problemi della vita, si spegne invece in una sala cinematografica dove mostra un'atteggiamento passivo e accomodante, che non corrisponde al suo atteggiamento abituale negli altri campi della vita. Di qui viene fuori il primo merito di « David », che cerca di mettersi direttamente in contatto con il pubblico, invitandolo ad assumere uno sguardo critico e di dialogo. Questo però non significa un conflitto in nessun momento, perché nè pretendo di adottare un linguaggio per il pubblico, nè di fargli concessioni di alcun genere, ma semplicemente cerco di rivolgermi a lui in modo organico dando il meglio di me stesso; ossia la deficienza sta nelle mie deficienze, ma non nel senso che io cercherei di rimasticare il nulla, nè di fare concessioni. Allora lì sta il problema dell'ultima domanda che tu stavi facendo a Humberto, ossia tale momento, tale ponte, tale difficoltà sta fin dove giunge la mia capacità



Biblioteca Gino Bianco

artistica, o tecnica o di esperienza vitale; di maturità in tutti i sensi. In quanto al resto, per me il cinema europeo, in questo momento, è un elemento esterno, ossia non lo vedo affatto proiettato verso la mia problematica.

*Filippi: Che differenze trovi e come giudichi il cinema europeo?*

E. Pineda Barnet: Mi interessa molto il cinema inglese contemporaneo, mi interessa diciamo molto « Morgan », « The knack », ma in Inghilterra, ossia non mi interessa fare tale cinema qui. E poi quello che sta facendo il cinema ungherese contemporaneo, «Fine stagione» «I senza speranza», ma anche lo vedo come cinema ungherese e mai come cinema mio. Del cinema italiano, ad esempio, dopo questa esperienza diretta con « Salvatore », non ho trovato più nulla; mi interessano forse certi elementi della « Battaglia di Algeri », ma ce ne sono altri che non mi interessano affatto e sui quali non sono per niente d'accordo; del cinema francese non saprei che dirti, in questo momento non c'è nulla. Godard mi interessa, sì, però mi interessa il personaggio Godard, il suo atteggiamento di fronte al cinema, la sua ricerca. Il cinema di Glauber Rocha ha molto più a che vedere con noi, tenendo conto che si tratta di un'altra problematica, ma che tuttavia ci permette di identificarci colla sua ricerca.

T. Gutierrez Alea: Tieni presente che io non ti posso parlare come un critico e neppure semplicemente come pubblico, ma ti potrei parlare di ciò che interessa a me del cinema europeo in funzione di me stesso. La cosa più importante e notevole che io trovo nel cinema europeo è il fenomeno Godard, vale a dire Godard distrugge un linguaggio convenzionale e, a partire da lui, il cinema acquista una certa libertà, e ciò si vede non solo nella influenza che ha avuto su ciascuno di noi, ma anche in Europa, in ogni parte del mondo per cui ci si può parlare di cinema prima e cinema dopo Godard. Costituisce una rivoluzione dentro il cinema. Il cinema a partire da allora acquista coscienza di se stesso, ormai funziona in base a questa coscienza che ha di se stesso, e mi sembra che ciò come fenomeno è stimolante e pieno dipossibilità. Non vuol dire che dobbiamo fare il cinema alla Godard, perché tra l'altro io non condivido l'ideologia di Godard. Mi interessa la sua rottura con il cinema tradizionale ed è a partir di qui chè credo che egli sia stimolante. Un altro fenomeno che risulta stimolante è il cosiddetto « cinema verità », di cui non posso dire di condividere pienamente l'ideologia o i metodi, ma di cui posso accettare invece la ricerca di un linguaggio per trovare un approccio diretto alla realtà. Mi sembra che si tratti di un fenomeno importante, soprattutto per noialtri, perchè la nostra realtà è molto mutevole, è una realtà molto critica, cioè è una realtà che attraversa una fase critica e che pertanto merita di essere analizzata direttamente ed espressa in profondità.
Credo che in questo senso il cinema sia avanzato moltissimo; è avanzato tecnicamente in questi ultimi anni, in modo tale che il linguaggio si è trasformato per gli stessi sviluppi tecnici, e in tal senso siamo ancora un po' indietro, non abbiamo raggiunto ancora una sufficiente duttilità per servirci di questa realtà e servirla attraverso il cinema europeo e che ritengo più stimolante. Tu mi parlavi del cinema céco e del cinema polacco. Mi sembrino anche interessanti, non dico di no, però non tanto per quello che ci possono offrire come esempio della visione dell'artista nella società socialista, ma solo come cinema europeo, cioè inglobato in un cinema europeo con caratteristiche anche di una società capitalista.
Perchè è un cinema il cui atteggiamento critico non differisce molto da quello che può essere l'atteggiamento critico di un cinema in un paese capitalistico e noi non possiamo farlo nostro, perchè in questi paesi non esiste una rivoluzione che abbia molti punti di contatto con la nostra. Credo che non ci sia, ora o che semplicemente non ci sia mai stato, lo stesso processo che si è verificato da noi, e che stiamo attraversando un momento di eccezione, di crisi dei valori, ma in un altro senso.
Credo che effettivamente ci sia molto più da distruggere che da costruire.

**Dibattito a cura di Alberto Filippi** (L'Avana, primavera 1968)



Biblioteca Gino Bianco

### ENRIQUE PINEDA BARNET

Nacque all'Avana il 28 ottobre 1933. Incominciò molto giovane a scrivere poemi e racconti, unendosi anche a compagnie teatrali come attore. Si dà più tardi alla pubblicità commerciale, come mezzo di sostentamento, senza però abbandonare la sua vocazione letteraria. Studia per di più realizzazione, direzione e drammaturgia al Teatro Estudio. Nel 1959, alla chiamata della rivoluzione, si offre come primo maestro volontario per andare a insegnare al «campesinado» nella Sierra Maestra. Parallelamente continua a pubblicare la sua poesia sulla stampa rivoluzionaria. Nel 1960, all'effettuarsi della nazionalizzazione dell'industria zuccheriera, viene nominato amministratore di una Centrale. Nel 1961 passa al ministero per gli Affari Esteri, lavorando nella sezione latinoamericana. Nel 1962 entra nell'ICAIC, apparendo come attore nel cortometraggio «El maestro del Cilantro». Lavora per qualche tempo nel dipartimento dell'Enciclopedia Popolare. Poi collabora come «asesor» alla realizzazione del lungometraggio «Cronica Cubana» ed è co-autore di «Soy Cuba», film cubano-sovietico. Realizza in seguito vari documentari, il film balletto «Giselle» e il lungometraggio documentario «David».

Cortometraggi

1964: «Cosmorama»/1955: «La gran preda», «Aire frio».

Lungometraggi

1964: «Giselle»/1967: «David».

### HUMBERTO SOLAS

Nacque all'Avana nel 1942. Interruppe i suoi studi di Seconda Insegnamento per partecipare alla lotta insurrezionale contro la dittatura batistiana. Alla creazione dell'Istituto Cubano dell'Arte e Industria Cinematografica rinunciò al suo proposito di studiare Architettura per dedicarsi al Cinema. Lavorò come produttore di cortometraggi, nello stesso tempo che realizzava lavori per il Notiziario ICAIC latinoamericano e per la Enciclopedia Popolare. In seguito lavorò come aiuto regista, e poi co-diresse due documentari. Nel 1964 realizzò «El acoso», suo primo lavoro indipendente.

Co-regista:

1962: «Minerva traduce el mar» (cm. a soggetto)/1963: «Varaciones» (documentario), «El retrato» (cm. a soggetto).

Regista:

1961: «Casablanca» (cm. per l'Enciclopedia Popolare)/1965: «El acoso» (cm. a soggetto), «Pequeña cronica» (reportage)/1967-1968: «Lucia» (lm. a soggetto formato da tre racconti; in lavorazione).

### TOMAS GUTIERREZ ALEA

Nacque all'Avana nel 1928. Si laureò dottore in legge alla università dell'Avana. Studiò al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma in cui si diplomò come regista. Ritornò a Cuba in piena dittatura batistiana ed entrò nel gruppo di giovani che realizzò il cortometraggio sperimentale «El Mégano», sequestrato dagli organi repressivi della tirannia. Dopo il trionfo della rivoluzione realizzò il documentario «Esta tierra nuestra» (Questa nostra terra) e in seguito il primo lungometraggio prodotto dall'ICAIC, «Historias de la Revoluzion» (Storie della rivoluzione). A Gutierrez Alea si devono, fino a questo momento, le migliori realizzazioni della ICAIC in film a soggetto.

Documentari

1959: «Esta tierra nuestra»/1960: «Asamblea general»/1961: «Muerte al invasor» (co-regista).

Lungometraggi

1960-61: «Historias de la revolucion»/1962: «Las doce sillas»/1964: «Cumbite»/1966: «La muerte de un burocrata»/1967-68: «Memorias del suddesarrollo».

### JULIO GARCIA ESPINOSA

Nacque nel 1926. A 16 anni dirigeva una compagnia giovanile di teatro vernacolo. Passati alcuni anni scrisse e diresse programmi radiofonici, e poi diresse le missioni culturali del Ministero dell'Educazione. Portato dal suo interesse per il cinema, si trasferì in Italia per studiare regia al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Di ritorno a Cuba, entrò nella Società Culturale «Nuestro Tiempo» lavorando come responsabile della Sezione Cinema. Nel 1955 realizzò, con la collaborazione di altri compagni della citata Sezione, il documentario sperimentale «El mégano», di cui si impadronì la polizia di Batista. Dopo la rivoluzione è nominato capo della sezione d'Arte dell'Esercito Ribelle. Dalla sua fondazione entra nell'ICAIC, dirigendo alcuni dei primi documentari realizzati dalla nascente industria e parallelamente, i suoi due primi lungometraggi a soggetto («Cuba baila» e «El joven rebelde»). Dedica poi vari anni a dirigere il Dipartimento di Programmazione Artistica dell'ICAIC, ritornando al suo lavoro di realizzatore di lungometraggi nel 1966, con il film «Aventuras de Juan Quinquin».

Documentari

1955: «El mégano»/1960: «La Vivienda», «Sexto aniversario», «Un año de libertad», «Patria o muerte».

Lungometraggi

1961: «Cuba baila»/1962: «El joven rebelde»/1967: «Aventuras de Juan Quinquin».



Biblioteca Gino Bianco

## *Intervista con S. Alvarez*

# USARE LA PROPRIA TESTA

Santiago Alvarez nacque nel 1919 e studiò Lettere e Filosofia all'università dell'Avana. Fu membro fondatore e dirigente della società culturale « Nuestro Tiempo » dove si raggrupparono intellettuali progressisti prima del trionfo della rivoluzione.

Ha girato 20 documentari in 7 anni e un notiziario ogni settimana per 386 settimane.

È vicepresidente dell'ICAIC di cui dirige anche il Dipartimento di Cortometraggi e il Notiziario ICAIC Latinoamericano. Questo notiziario è stato la sua migliore scuola: « Il mio maggior orgoglio è di averlo cominciato e la mia soddisfazione continuarlo. Mi permette di confrontarmi ogni settimana con la realtà cubana e internazionale e penetrare in questa e interpretarla. Qui sta radicato gran parte dell'esito del mio lavoro: essere immerso nella realtà del mio paese, seguirla passo a passo. Per poca sensibilità che si abbia, una realtà mutevole come quella attuale permea e arricchisce qualunque artista e lo fa lavorare costantemente, e lavorare costantemente è la forma migliore di sentirsi al proprio posto.

Il notiziario è un prodotto essenzialmente informativo, ma non solo questo. E quantunque questa sia la sua caratteristica principale non deve convertirsi in cronaca sociale socialista, seguendo la linea tradizionale dei notiziari cinematografici: un susseguirsi di notizie, per sezioni. La mia preoccupazione è stata non rendere le notizie indipendenti, ma radunarle in modo che scorrano davanti allo spettatore come un tutto, con un'unica linea di discorso. Di qui nasce che molti qualificano il nostro notiziario come documentario ».

*Ci parli del suo stile di lavoro*

« Non faccio sceneggiature preliminari. Come regista ho la mia "sceneggiatura interiore", una visione anticipata di quello che sto per filmare o che sto filmando. Indipendentemente dallo "scenario interiore" esiste per me questa guida mentale strutturata dall'esperienza anteriore, le vicende accumulatesi, ecc. Mi capita anche quando non filmo direttamente. Per esempio: "Now" non lo filmai dal vivo, però vissi negli Stati Uniti per un certo tempo e fui testimonio della discriminazione razziale nel Sud, conobbi la tristezza dei negri e la violenza che si esercita su di loro. Quando ebbi il materiale di "Now" tra le mani, la guida mentale mi dettò l'ordine, il ritmo, l'accostamento degli elementi. La struttura cinematografica sorse nel lavoro di montaggio, attorno alla canzone di Lena Horne, di fronte alla quale ordinai tutte quelle esperienze anteriori. Dopo vidi un popolo come il tedesco, in generale poco espansivo nelle sue manifestazioni, integrarsi alla vicenda, applaudire, emozionarsi con quella nostra interpretazione della violenza razziale negli USA.
Cerco di usare il meno possibile la narrazione verbale. Il cinema ha il suo linguaggio proprio che quantunque non escluda la parola tuttavia non dipende da essa. Disponiamo dell'immagine, della colonna sonora (con musica ed effetti) e anche dei silenzi per esprimerci. Con tutto questo si può tessere una narrazione.



Biblioteca Gino Bianco

Il montaggio, questa è la cosa più importante. Tutto, anche la vita, è composto per sequenze ed è un montaggio cinematografico. Dipende dalla immaginazione e da come si organizzano gli elementi.
Prendiamo ad esempio i discorsi di Fidel. Sono i miei migliori esempi di quello che è una buona sceneggiatura. Fidel si esprime sempre come se utilizzasse sequenze cinematografiche, struttura immagini retrospettive e prospettiche, fa un montaggio dinamico, moderno e comunicativo allo stesso tempo. Questo è precisamente il cinema: un'arte di massa.
Il notiziario non fu solamente la mia scuola, ma la scuola di tutta un'équipe tecnica. La maggior parte degli operatori e degli editori dell'ICAIC cominciò lavorando nel notiziario. Lì impararono. Abbiamo formato un'équipe tecnica capace, che lavora con rapidità e efficacia. È la stessa équipe per il notiziario e per i miei documentari. Questo ha permesso una integrazione nel lavoro, una migliore distribuzione dei mezzi tecnici e della specializzazione individuale.
Provo una grande soddisfazione per essere stato designato a fare un documentario a lungometraggio sul Che. È un lavoro di grande responsabilità, tanto per il tema come per la forma in cui interpretarlo. È un progetto di attenta e lunga elaborazione. Il cortometraggio "Hasta la victoria siempre" che si sta proiettando nei cinema cubani, rimane come un'esperienza. Quest'altro documentario sarà un'altra cosa. Però ancora non so cosa ».

*In che scuola o stile considera i suoi documentari?*

« Non penso a scuole. Penso a loro solo quando un giornalista mi fa la domanda. Non vuol dire che mai mi preoccupi di vedere altre cinematografie, ma al momento di creare cerco di dimenticarmi di tutto quello che altri hanno fatto. Se sto aiutando una scuola a svilupparsi, non mi sono posto a teorizzare su essa. Faccio del cinema. Penso che noi cubani non abbiamo da copiare nessuno stile. La nostra realtà e il nostro modo di interpretare i fatti, ci dettano una linea di lavoro. Uno assimila tutto quanto ha visto. A me, per esempio, piace Flaherty, tutta la sua opera, lo considero un maestro del documentario, il simbolo dell'avventura cinematografica. Però devo assimilare quello che ammiro e vedo, ho la mia testa, e devo pensare con essa ».

*Cosa pensa del nostro cinema di lungometraggio?*

« Che ha ottenuto meno risultati che il documentario cubano, in generale. Si dice che il lungometraggio sia di realizzazione più complessa, che il documentario. Ammettiamolo pure. Però non credo che gli esiti del documentario cubano derivino dalla sua minore complessità. Credo che si spieghino meglio per il fatto che i suoi realizzatori si sono addentrati di più nella nostra realtà, e non si sono lasciati influenzare, senza assimilarle totalmente, da correnti cinematografiche esterne, non si sono lasciati sconcertare da un Antonioni o da un Godard. Non si tratta di isolarsi dal movimento cinematografico universale, ma, un'altra volta, di rimasticarlo e assimilarlo col nostro apparato dirigente ».

*Per lei cos'è fare del cinema?*

« Una forma di esprimermi, di confrontare i miei pensieri. Come artista compromesso con la rivoluzione ho preoccupazioni politiche sul mio paese e sul mio tempo. Fare del cinema è come sedermi a parlare di tutto questo, ma non con una sola persona, bensì con mille ».

**Reynaldo Gonzales**


Biblioteca Gino Bianco

## *David, Memorias del subdesarrollo*

# CHI HA SCELTO PRIMA E CHI ANCORA NON HA SCELTO

Con «David», Enrique Pineda Barnet (fratello del Miguel che ha raccolto l'«Autobiografia di uno schiavo», e si sente, per una comune impostazione documentaria storico-sociologica o antropologica) debutta nel cinema dopo la realizzazione per la TV di una ricostruzione documentaria della vita del Che, a pochi giorni dalla sua morte in Bolivia, e dopo una ricostruzione dell'assalto al Moncada. «David» vuol essere una ricostruzione fatta «oggi» di un passato rappresentativo dello ieri: una riflessione sulla storia, sul passato rivoluzionario, sull'origine della Cuba castrista e sui «come» di queste origini. Il personaggio attraverso il quale l'affresco viene costruito è probabilmente stato scelto proprio a motivo della sua complessità e della sua rappresentatività. E' Frank Pais, giovane d'origine protestante, divenuto lucido dirigente di guerriglia urbana e la cui azione fu fondamentale per il successo di quella di sierra e della rivoluzione stessa. In questo, il film è indubbiamente illuminante, ed efficaci sono le interviste, spesso contraddittorie, dalle rievocazioni familiari alle rievocazioni ufficiali, da quelle che già mitizzano a quelle che nel minimo rivelano le sfaccettature della realtà e di un personaggio-chiave di essa. Obbietteremo al film di non aver saputo sfoltire la materia assai vasta ad un essenziale non per questo riduttivo, operazione che ci sembra fosse del tutto possibile; e di essere ancora parzialmente prigioniero di uno scrupolo da una parte scientifico-esaustivo (ma allora bisognava al limite allineare materiali, non così puntigliosamente organizzarli) e d'altro canto didattico-aperto. Proprio quest'apertura, questo voler lasciare al pubblico il compito di tirar le fila, ci sembra perdere di intensità, dove intensità non vuol certo dire schematismo (e a questo proposito è bene affermare una volta di più la sostanziale ed immensa differenza di questo film e di altri di Cuba con certe esperienze di intenzioni talvolta similari nei paesi dell'est europeo).

Il non aver risolto questo equilibrio, finisce col rendere il film ora dispersivo e ora vagamente celebrativo: proponendo un modello certo valido per il giovane cubano, specie d'origine borghese, ma rinunciando a precisare «come» questo modello possa essere rivissuto nella situazione cubana presente, diversa da quella in cui era vissuto Pais per il semplice fatto che rivoluzione c'è stata. Riusciamo così ad immaginare difficilmente la «lettura» del film che i suoi naturali destinatari ne faranno o ne han fatta, vedendone anzi un miglior uso per il giovane latino-americano non cubano. La nostra finisce per trovare il suo motivo senz'altro minore d'interesse oltre questo scopo, nella presentazione e per noi scoperta di una Cuba d'oggi e di ieri piena di piccole e grandi contraddizioni e di piccole e grandi spinte di nuovo, e densa di motivi d'affetto.



Biblioteca Gino Bianco

Dei cinque film di Gutierrez Alea, tre sono tratti da romanzi, come pare sarà il prossimo. Segno di una indecisione, della necessità di punti d'appoggio? Molto probabilmente sì: il tatto, la simpatia, l'intelligenza del «primo regista cubano» hanno bisogno di confrontarsi con visioni della realtà caraibica (in «Cumbite» ci trasportava ad Haiti nel '40) su costruzioni già stabilite, naturalmente adattate, ma cui il regista sembra far risorso per insicurezza tanto ideologica che d'indagine. Di qui anche la diversità dei suoi film tra loro: con «Muerte de un burocrata» che fa figura di più scatenato su un terreno intelligente ma solo in apparenza il più coraggioso, e con «Memorias del subdesarrollo» che risulta all'occhio lontano, nel riferimento agli altri e alla personalità che se ne scopre, il più sentito e per molti versi autentico. Quasi che esso assumesse per lui il significato di un'operazione un briciolo catartica, convalidata da un personaggio in cui c'è (forse) molto del sè vecchio, da distruggere col ragionamento e non con volontaristiche assunzioni di schemi tutti «esterni», come sin qui poteva essere stato. E per esterni diciamo oggettivi, senza «piena» partecipazione dell'autore.

Ecco che quest'operazione si rivela però inferiore al suo compito, e che questo compito si rivela nonostante tutta la sua necessità e il suo grado di realismo rispetto a Cuba – alla piccola-media borghesia rimasta in piazza – variamente rivelatore e problematico rispetto alle intenzioni stesse del regista. Il «compito», schematizzando alquanto: mostrare la cronica indecisione del borghese («anche dell'intellettuale borghese» oltre le connotazioni del personaggio, per quanto del regista e non solo di lui vi interviene in proprio – che egli ce lo dica o meno) e le sue incapacità di scelta, purtuttavia a più riprese possibile e a più riprese impellente. In un dilemma in cui non è difficile riconoscere l'influenza di certi personaggi e temi post-sartriani. Il «fine»: provocare la scelta. Gli «aspetti rivelatori»: l'esistenza di un problema (e magari anche di una problematica?) borghese a Cuba, non risolto tuttora. I «dubbi»: il non aver chiarito questi elementi, che avrebbero dovuto porsi più lucidamente, in questo caso, come interni ad un discorso per borghesi da parte di

*« Memorias del suddesarrollo » di Tomas Gutierrez Alea.*

Biblioteca Gino Bianco

«borghesi che hanno scelto» o che nelle rievocazioni delle indecisioni attuano una scelta; e l'aver voluto tendere ad oggettivare codesta operazione, più che legittima, sotto l'aspetto di una dialettica un tantino giustificativa, essa ci pare tornare a problemi che avrebbero dovuto essere stati superati nella prima fase di costruzione del socialismo a Cuba, attraverso quel rivoluzionamento «anche» degli intellettuali sul quale rinviamo peraltro al nostro documento collettivo. La duplice realtà: il Borghese, la Storia, mal si combina e pende tutta, il regista dovrebbe riconoscerlo, dalla parte del borghese, poichè la storia è da un lato data da personaggi popolari assai poco coscienti di rivoluzioni e dall'altra (ove si eccettui una chiacchierata intellettuale non entusiasmante per chiarificazione) da avvenimenti che non investono le radici e le ragioni di un comportamento. Come se il «sottosviluppo morale» del protagonista non trovasse altri termini di confronto che un comportamento becero, e «fatti generalissimi», e non una sua messa in crisi ad opera di strutture nuove e un environnement nuovo, effettivo anche nei comportamenti. E qui, di nuovo, il discorso nostro sovrasta Gutierrez Alea, e si auto-frena per mancanza di conoscenze più specifiche sul destino di una rivoluzione; non tanto però da impedirci l'interrogativo o gli interrogativi, primo tra tutti in questa sede – per il nostro misero «specifico» – quello sull'intellettuale cubano e la sua ideologia. Interrogativo, peraltro, avallato non solo dagli esempi cinematografici, ma dalle riviste, dalle opere teatrali, dall'esame dell'elaborazione intellettuale che dà a Cuba – per ora, confessiamolo con tutto il candore e la non-malizia possibili e con tutto l'amore possibile per la rivoluzione cubana – insoddisfacenti, poveri, spesso equivoci. Ma il discorso ci porterebbe lontani, e tuttavia non possiamo non accennarlo, pronti ad accogliere e accettare, desiderosi di accettare, ogni convincente confutazione, che venga anche attraverso le opere e non solo attraverso una generica auto-investitura che gli intellettuali cubani si dessero di «rivoluzione» e «socialismo». Il soliloquio del protagonista di «Memorias» non ci sembra avere sinora alternative di effettivo dialogo, di interferenze reali col socialismo, in una costruzione che si voglia assolutamente «comune». Proprio per questo, rifiutiamo di parlare di un film cubano come parleremmo di un film europeo o americano. Ma, anche per questo, i nostri dubbi hanno il diritto di domandare discussione, fraterna.

**Goffredo Fofi**


**CINE CUBANO**

**director: Alfredo Guevara**
**redacion Y administracion**
**calle 23 no. 1155 Havana, Cuba**

**QUADERNI PIACENTINI**
Sommario del n. 36, novembre 1968

Presa di posizione dell'S.D.S. sull'evoluzione in Cecoslovacchia; **Guido D. Neri**/L'esperienza cecoslovacca; Il fallimento completo del revisionismo moderno sovietico; **Bertolt Brecht**/Lettere a un americano adulto; Intervista in carcere con Huey P. Newton; Il processo di Tunisi; **Giulio De Matteo**/Una lezione di violenza (il caso Braibanti); Materiali per un'università critica; Cronaca di otto mesi di lotta studentesca a Napoli; **Elvio Fachinelli**/Gruppo chiuso o gruppo aperto?; **Rudi Dutschke**/Bibliografia del socialismo rivoluzionario da Marx ai nostri giorni; **Goffredo Fofi**/Nove film.

Fascicolo di 160 pag., L. 500; Redaz. e amm.: 29100 Piacenza, via Poggiali 41. Abbonamento a cinque fascicoli: L. 2000. Versamenti sul c.c.p. 25/19384 intestato alla rivista.




Biblioteca Gino Bianco

## *Muerte de un burocrata*
## *Las aventuras de Juan Quin Quin*

# BROWNING O REMINGTON?

« Muerte de un burocrata » di Thomàs Gutierrez Alea e « Las aventuras de Juan Quin Quin » di Julio Garcia Espinosa sono tra le opere più significative del tipo di cinema che si fa oggi a Cuba.

Il primo film narra le disavventure di un giovane che, per aver dimenticato nella cassa mortuaria i documenti personali dello zio morto, grazie ai quali la vedova può ricevere delle sovvenzioni statali, è costretto a passare lungo un'interminabile trafila burocratica che finirà col portarlo prima alla pazzia e poi all'omicidio del burocrate delle pompe funebri.

Il secondo film è la storia della trasformazione di un giovane: da chierichetto maltrattato dal parroco, continuamente impegnato nella dura lotta quotidiana per la sopravvivenza, a torero occasionale, la cui unica preoccupazione è ancora quella di sfamarsi, a, infine, rivoluzionario di professione, tutto dedito alla lotta armata contro l'esercito governativo.

Entrambi i film sono contrassegnati da una comicità esplosiva ed irresistibilmente trascinante.

Il primo in virtù della sua felicissima capacità di generare delle situazioni assurde condite da un pizzico di humor nero: le sequenze in cui il povero nipote è costretto a trafugare dal cimitero il cadavere dello zio, e quelle in cui è alla disperata ricerca di cubetti di ghiaccio nel frigorifero per poterlo poi conservare in casa, sono a questo proposito fra le più esilaranti.

Il secondo film invece, non raggiunge la sua comicità in modo continuato e permanente, ma alterna momenti seri a momenti allegri ed è proprio in forza di questa alternanza di motivi che lo spettatore è trascinato in una risata sostanzialmente tragicomica

La comicità di questi due film derivata dalla contraddizione tra la « serietà » delle situazioni affrontate dai protagonisti e il modo non altrettanto serio con cui questi sono costretti ad affrontarle, non è però sostenuta da un solido discorso ideologico. Soprattutto in questo senso vanno infatti individuati i limiti del film – limiti forse oggettivamente insuperabili.

In « Muerte de un burocrata », nonostante il titolo che fa ben sperare, di politica ce n'è ben poca. La burocrazia non è vista come degenerazione o diminuzione della tensione rivoluzionaria: più come amministrazione di cose che di uomini (si tenga presente a questo proposito un famosissimo esempio storico di natura opposta: « La linea generale » di Ejzenstejn dove il discorso politico è fatto in modo rigoroso).

Se quindi è oggettivamente difficile, se non addirittura impossibile, riuscire a mescolare i due elementi (comicità e politica) nella loro integrità e non in modo annacquato, va però rilevato che i pericoli di una caduta ideologica devono essere individuati e rifiutati. Per esempio, in « Muerte de un burocrata » proprio l'incapacità di operare in modo netto la distinzione tra burocrazia come amministrazione di cose e come amministrazione


Biblioteca Gino Bianco

« *Las aventuras de Juan Quin Quin* » *di Julio Garcia Espinosa.*

di uomini fa sì che non venga colto quello che è l'aspetto negativo principale della burocrazia, e cioè il suo carattere di dominio superfluo sugli uomini. In un certo senso Alea resta prigioniero di categorie reificate, cioè non smaschera la reale « socialità » nascosta dietro l'apparente « cosalità ». E questo con l'inevitabile conseguenza di un atteggiamento equivoco: se si è capaci di demistificare razionalmente la « naturalità » della burocrazia e si è costretti a negarla irrazionalmente, non si può evitare a livello politico un pizzico di qualunquismo.

In « Las aventuras de Juan Quin Quin » la debolezza dell'assunto ideologico è forse meno evidente. Questo film si propone di restituire alla sua dimensione umana il carattere tradizionale eroico e leggendario del guerrigliero. E questa capacità di autoironizzazione è certamente positiva a così breve distanza dai fatti storici accaduti e soprattutto in mezzo alla marea di produzione di tipo retorico esaltatorio sulla figura del guerrigliero.

L'operazione di demistificazione investe oltre che il contenuto del film anche problemi di natura formale, e nel caso specifico di tipo comunicativo: il rapporto comunicativo col pubblico è del resto un problema estremamente importante e particolarmente sentito dai registi di questo paese. Il film è di genere avventuroso picaresco, condito con formule alla western, specialmente quello nostrano (si veda la presentazione): un genere insomma fortemente popolare e molto amato nei paesi sottosviluppati o nei paesi come Cuba che stanno uscendo dal sottosviluppo. Espinosa molto correttamente ricorre a questo genere popolare ma al tempo stesso lo distrugge dall'interno (si tratta, per usare schemi nostrani, un'operazione di questo genere: creazione di un nazional-popolare e immediata demistificazione). Le imprese di Quin Quin vengono infatti in certi casi « caricate » (Quin Quin sfugge alle guardie e salta sul cavallo) e vengono anche rivelati un po' i meccanismi nascosti (sono presentate le alternative possibili con la rappresentazione dei pensieri in modo fumettistico). Questa volontà di chiarire il carattere di finzione dell'opera cinematografica e soprattutto del genere avventuroso, è con la comicità scoppiettante di certe gags la parte positiva del film. Ma anche qui la corrosione critica resta sempre al di sotto di un discorso propriamente politico. Si tratta solo di buoni film che simpatizzano per la rivoluzione.

**Paolo Odasso**



Biblioteca Gino Bianco

# *LINEE*
# I FESTIVAL

### Venezia

La XXIX Mostra non c'è stata. Prima ancora di incominciare, il festival ha perso buona parte dei suoi atouts, Godard, Delvaux, Rivette, Jancsò, Kovacs, etc., altri li ha persi cammin facendo, come Djordevic, Karmitz, e solo grazie ad una direzione piratesca è riuscito a conservare i film di Jakubisco, Pasolini e qualche altro. Senza contare che come misura preventiva contro ritiri, defezioni, minaccie, ha funzionato una selezione indiscriminata, la politica delle braccia aperte a tutti (es.: certi film francesi che erano stati rifiutati alla Settimana della Critica di Cannes e da altre manifestazioni minori!); sulla distribuzione dei premi non diremo nulla, anche se qualche sospetto ce l'avremmo. Lo svolgimento formale della Mostra, con la sala piena di appuntati, marescialli, in borghese e in divisa, non ci interessa giudicarlo. Naturalmente, malgrado tutto, in virtú dell'immeritato prestigio di cui la Mostra gode all'esterno, alcuni pochi buoni film, Cassavetes prima di tutto, e poi Kluge, Pennibacker, Brook, Pasolini, ma è tutto sono fortunosamente approdati al Lido.

La contestazione. E' stata una battaglia di retroguardia. E per di piú imposta su obiettivi sbagliati e contradditori. Sugli obiettivi generali dell'Anac (enti di Stato, film d'arte, circuito parallelo...), sulla loro illusorietà, sul loro corporativismo (l'isola felice in un mondo di merda), sulla loro inadeguatezza a risolvere il rapporto con il pubblico (un circuito d'arte cristallizzerebbe la spaccatura tra « intenditori » e masse, allargherebbe sí un po' il numero degli spettatori, ma nemmeno sfiorerebbe il problema del rapporto con le masse, e non solo con le élites borghesi, dell'impostazione di un discorso politico, ecc.), O.R. si è già pronunciata, e ci tornerà su nei prossimi numeri. E' chiaro che tutto questo sarebbe meglio di com'è adesso, è chiaro che siamo piuttosto con l'Anac che non con la polizia e Chiarini; ma il problema non è questo. Il problema è prima di tutto se sono mete realizzabili, il che equivale a chiedersi se è possibile oggi una vera democrazia, reale e diretta, in una società borghese. La nostra risposta è no.

Per quanto riguarda l'azione immediata sulla Mostra, sono esplose tutte le contraddizioni dell'Anac, che ha mostrato una sostanziale volontà di mantenere l'istituzione, avanzando solo la richiesta di cogestione. Quando, ci pare, è proprio l'istituzione che va distrutta, in quanto espressione del sistema, del privilegio, manifestazione per gli happy few, mostra una volta all'anno di prodotti per intenditori, che resteranno sconosciuti al grosso pubblico, ecc. ecc. Si è avuta ben chiara l'impressione che i cineasti mirassero a non molto piú che ad eliminare le aporie del sistema nei loro confronti; ma non si capisce come su queste basi pretendessero di mobilitare settori della classe operaia e del movimento studentesco, che poco o punto ci avevano a che fare.



Biblioteca Gino Bianco

Rimane sottinteso che O.R. per ora non è in grado di avanzare proposte concrete e precise per un cinema dentro il sistema, se non a livello di indicazione generale; per ora le nostre rimangono idee negative, su che cosa non fare.

## Bergamo

Fermo restando il giudizio sulle funzioni e sul significato dei festival, istituzione da negare, quello di Bergamo, minore senza dubbio, presenta però sempre motivi di rilevante interesse. Nel corso di una settimana, sono state presentate l'opera d'eccezione di Kramer, l'eccellente ultimo film di Wajda, e il giapponese « Koshikei » di Nagisa Oshima, finalmente smisurato, virulento nella polemica sull'impiccagione, sulle minoranze razziali, sulla miseria, sulle gerarchie e i valori, quanto caotico e inelegante nel modo di raccontare, frutto di commistioni disparate, spesso di una volgarità esplosiva, perciò estremamente simpatico; in sostanza mediocri, ma degni di essere visti, il tenero sotto le parvenze contestatarie e le rotture di linguaggio « Les gauloises bleus » di Cournot, « Battesimo » di Istvan Gaal non molto più di una serie di bozzetti, dove semplicismo delle idee e moralismo si dànno la mano come in parecchio cinema dell'Est revisionista, confronta anche l'invettiva reazionaria di « Gli invitati e la festa » di Jan Němec, uno che non a caso ha riscoperto i valori dell'individualismo e ha scelto la libertà della Germania federale. Per fare paragoni, una settimana senza dubbio assai più stimolante della prima veneziana, mostra ben altrimenti dotata di mezzi e di spocchia d'arte.

La premiazione mancata. In linea di principio, siamo d'accordo contro tutti i premi, assurda competizione e tipica forma della società dello spettacolo. Ma in questa occasione specifica c'era la possibilità di usare bene un pessimo strumento. C'era il film di Kramer, che è l'espressione di gruppi marginali del cinema e nella società statunitense, ma portatori di un'opposizione radicale; dargli i cinque milioni del premio voleva dire sostenere una linea che è politica prima ancora che cinematografica e dargli una possibilità concreta di fare un altro film così. Certe volte ai fini della lotta serve più sporcarsi le mani con una scelta settaria che non avere la coscienza pulita di una decisione formalmente ineccepibile. Cioè essere un po' più politici e dialettici e meno intellettuali e rigorosi. Ma forse era chiedere troppo ad una giuria.

## Locarno

Festival ecumenico e caleidoscopico, con film brutti e film buoni, la contestazione, tradizione e Stati Generali. La tendenza di Locarno è sempre stata una documentazione indiscriminata più che non una rigorosa selettività; tendenza forse anche possibile, ma a patto di certi correttivi e di certi limiti, cioè di tenersi sul piano della cultura, per così dire. Selezionare roba come « Escalation » pare davvero troppo sotto qualsiasi prospettiva.
Il buono, davvero. « Un soir, un train » di Delvaux ovvero il fantastico, il mistero, nel reale, nel quotidiano. « Revolution » di O'Connell è un caleidoscopio sul movimento hippie, di cui presenta i vari gruppi e le manifestazioni, raduni, da fuori (la loro vita, i gesti, la quotidianità) e da dentro i protagonisti (le sensazioni, le visioni inconscie quando prendono l'LSD), dentro il movimento (le loro ragioni, le loro scelte, le loro idee) e fuori

Biblioteca Gino Bianco

(dal cittadino medio ai medici, sceriffi, pastori, suore): un quadro policromo a prospettive plurime.
I premi. Il Pardo d'oro a Ponzi premia la rigorosa ricerca culturale di « I visionari », ma significa anche una riproposta di una tendenza intimistico-estetizzante, che salta a pié pari tutta la problematica sul rapporto con la società capitalistica, sulle forme di aggressione e sulla politica; tendenza oggi forse privilegiata del giovane cinema, ma anche necessariamente da battere.
La contestazione (molto svizzera). E' esplosa l'ultima sera, a giochi fatti. E' stata molto compensiva delle esigenze festivaliere, scegliendo democratiche votazioni e sgomberando il palcoscenico per permettere la proiezione del film. Non mette conto discuterne.


**samonà e savelli**

## CULTURA POLITICA

L. D. TROTSKIJ
**La rivoluzione tradita**
pp. 267. L. 900

PIERRE FRANK
**Riformisti e rivoluzionari nel maggio francese**
pp. 63. L. 400

CLARA ZETKIN
**Lenin**
pp. 58. L. 350

AVANGUARDIA OPERAIA
**Per il rilancio di una politica di classe**
pp. 47. L. 300

ROBERT VERNON
**Il ghetto negro**
pp. 51. L. 300

LIVIO MAITAN
**L'esplosione rivoluzionaria in Francia**
pp. 99. L. 450

## SAGGISTICA

KARL MARX
**Miseria della filosofia**
*Prefazione di Giuseppe Bedeschi*
pp. 265. L. 2200

ERNEST MANDEL
**MEC e concorrenza americana**
*Una risposta marxista alla « Sfida americana »*
pp. 143. L. 1300

ABRAM LEON
**Il marxismo e la questione ebraica**
*Prefazione di Nathan Weinstock*
pp. 237. L. 2400




Biblioteca Gino Bianco

*Faces*

# VOLTI US

Nel mio tiercé veneziano, « Faces » viene in testa, nettamente distaccato davanti a « Teorema » di Pasolini e « Die artisten » di Kluge. Meglio, si tratta di uno dei piú grandi film di questi ultimi anni, un'opera rivoluzionaria accolta tuttavia senza eccessivo entusiasmo, cioè con una certa condiscendenza verso il suo aspetto, in apparenza, « vieux jeu ». E' che Cassavetes racconta una storia, e basta. Una storia che per di piú è assai banale, e che si riassume in tre righe: un PDG di mezza età abbandona il tetto coniugale e va a ricercare un po' di tenerezza da una prostituta di lusso, mentre la moglie accoglie in casa un giovane. Il marito li sorprenderà alle prime luci del giorno. Tutto il lavoro del cineasta consisterà nel dare vita a quella che poteva non essere che una raccolta di clichè, ma che può diventare anche il piú sconvolgente dei film perchè sfiora i sentimenti piú universali e piú profondi (ed è sovente tenue la frontiera che separa la convenzione dalla verità, ed è qui tutto il problema dell'artista). Cassavetes vi riesce alla perfezione perchè concede, come è noto, una fiducia totale all'attore. In questo senso il premio per l'interpretazione maschile decretato a John Marley è logico, ma gli altri tre « volti » (Lynn Carlin, Gena Rowland, Seymour Cassel) avrebbero potuto parimenti essere premiati, cosí come il motore dell'impresa che trascurando, è vero, qualsiasi pubblicità personale, non è venuto a Venezia e ha mandato una copia senza sottotitoli. Nondimeno il suo film dominò la competizione, segnando un passo avanti rispetto a « Shadows », come se i « volti » succedessero davvero alle « ombre », la nettezza e la padronanza del tratto ad un certo flou della realizzazione. (Segnaliamo tuttavia, poichè l'errore è ricorso qua e là, che non si può tradurre senza controsenso « faces » con « smorfie », salvo in « to make faces », e che occorre dunque evitare di giocare su una facile ambiguità). L'arte di Cassavetes esclude del resto la deformazione e la caricatura, è rispetto assoluto dei suoi personaggi. « Faces » è del resto molto piú costruito di « Shadows »; se tutto vi è imprevedibile, nulla o quasi (il 5 per cento, ci ha deto Seymour Cassel) vi è improvvisato. Ecco dunque il colmo della naturalezza all'interno di uno stile dei piú concertati. Poichè se « Faces » è veramente rivoluzionario, lo è per il dono che manifesta di seguire il ritmo naturale degli esseri, di conservare ad ogni scena la sua propria durata ai limiti del sopportabile (questo film di 2 ore e 10 min. non comporta che cinque o sei scene), di liberare il cinema e di fare su dati similari, qualcosa di fondamentalmente diverso dalle riuscite di un Cukor o di un Kazan. L'azione dura trentasei ore e Cassavetes ha girato diciassette ore di film, montato prima in quattro ore, poi in tre ore e 3 min. (e presentato cosí a Montreal nel 1966), ed infine in due ore e 10 min. Perchè se le riprese richiesero cinque mesi (i cinque primi mesi del 1965), la sua creazione definitiva fu una lunga avventura, poichè la moltitudine di materiale girato (reso economicamente possibile dal 16 mm) esigeva una scelta rigorosa. La fotografia (ampliata in 35) è del resto ammirevole, la grana aggiungendo quella impressione penetrante di



Biblioteca Gino Bianco

captare la vita alla sua sorgente, a ridosso degli esseri e degli oggetti. In Cassavetes la storia nasce dai personaggi e i personaggi nascono dalle riprese, impresa collettiva. Si tratta davvero di un « work in progress », dove ogni giorno di lavoro fa scoprire agli attori e al cineasta una nuova faccia dei protagonisti. « Faces » è un film che dilaga senza sosta nell'ebbrietà, il riso folle, la crisi di nervi, la rottura; è una successione di parossismi che esprimono tutta una società nevrotica, quei sentimenti complessi dell'età matura in cui i sentimenti si sfaldano, in cui la paura di invecchiare e il dubbio di se stessi si fanno sentire. Cassavetes esprime direttamente ciò che Vance Packard persegue nelle sue analisi sociologiche, la crisi dell'America ed anche la crisi dell'uomo e della donna di quarant'anni, evocati, al cinema, meno sovente di quanto si possa pensare. Una camera ipermobile coglie l'angoscai o la gioia subitanea di John Marley, la bellezza e la dolcezza di Gena Rowland, l'ebbrezza di una donna che tiene tra le sue braccia un uomo più giovane di lei, poi la sua disperazione all'alba e il suo suicidio mancato, la tristezza infine di una coppia disunita nella luce cruda del giorno che nasce. E quella parola incessante, invadente che ritma il film, dandogli una presenza e una forza prodigiosa che è difficile dimenticare.

Se Cassavetes alla sua maniera irride Hollywood girando liberamente con un'equipe ridotta presso studi celebri, raggiunge però per vie diverse alcune costanti del grande cinema americano: il rispetto degli esseri che comincia con l'importanza accordata all'attore, lo sguardo morale portato sui conflitti umani. John Cassavetes prepara « Che cos'è accaduto al sentimento nel mondo d'oggi? », altrimenti detto « I mariti ».

**Michel Ciment**

Biblioteca Gino Bianco

*Artisti sotto la tenda: perplessi*

# LA PERPLESSITÀ POSITIVA DELL'ARTISTA

Mettiamo qui di seguito alcune note ed osservazioni intorno all'ultima opera di Alexander Kluge (Artisti sotto la tenda del circo: perplessi), coscienti della necessità di un ripensamento, di una valutazione ulteriore, più sistematica ed approfondita.

1) *Da « La ragazza senza storia » a « Artisti sotto la tenda del circo: perplessi ».*

Kluge muoveva nel suo primo film con un'analisi duplice: da un lato la precarietà e la difficoltà dei rapporti umani per Anita G. in un mondo di relazioni false ed apparenti, dall'altro quell'universo umano e sociale fondato sulla perdita di ogni attributo di libertà e di autonomia. L'esistenza ridotta ad una infinita rappresentazione di vuoti atteggiamenti condizionata da una società fatta di rituali fissi e codificati.

La Germania-Occidentale era il terreno concreto di quell'analisi, il luogo politico-geografico preciso in cui prendeva forma e si sostanziava la negazione feroce dell'apparente benessere e della felicità esteriore, la descrizione pungente della soffocante chiusura delle istituzioni nella società formata, la sistematica e progressiva distruzione di un individuo in quei rapporti coinvolto. Gli « artisti » è, se vogliamo, il proseguimento diretto di quel discorso, in cui però sono stati lasciati cadere i rari scorsi lirici e in cui meno generico è il riferimento alle responsabilità della mostruosa struttura alienante. Anche la dimensione stilistica è diversa: Kluge ha puntato tutto sul discorso-saggio, imbastendo una gigantesca metafora che abbraccia i temi della possibile modificazione del reale, della costante mutevolezza degli atteggiamenti umani proiettati in difesa di una presenza operante dell'uomo, di una possibilità di affermazione e di riscatto sempre vanificata e distrutta.

2) *Il terreno di partenza.*

Può sembrar strano, a prima vista, che un artista come Kluge (per sua esplicita affermazione) abbia usato con accortezza, per la costruzione complessa della sua opera, le analisi degli studenti antiautoritari sulla società formata, sulla chiusura autoritaria delle istituzioni. Con intelligenza e chiarezza ha costruito intorno al tema del circo (arte, libertà e creatività) la disperata impossibilità di modificare, ha svelato i sottili meccanismi della repressione tollerante (Marcuse, altro riferimento caro a Kluge), ha descritto infine la genesi dell'integrazione, l'accettazione cioè,



Biblioteca Gino Bianco

*« Artisti sotto la tenda del circo: perplessi » di Alexander Kluge.*

dopo il fallimento dei grandi passi, dei piccoli passi, del posto che compete in una struttura gerarchica in cui indefinite e indefinibili (secondo Kluge) rimangono le scelte ultime. All'interno di essa è possibile salire apparentemente in alto, tuttavia sempre senza alcun potere reale sulle cose.

3) *L'itinerario di Leni Peickert.*

1° passaggio: Leni in quanto artista dice: « io voglio trasformare il circo perchè lo amo ». Perchè lo ama non lo trasformerà. Perchè? perchè l'amore è un istinto conservatore. Su questo tema si sviluppa il primo blocco di sequenze tese ad illustrare con arditi passaggi metaforici gli sforzi per costruire una rappresentazione artistica pari alla disumanità della situazione in cui è collocata. Rappresentare le bestie così come sono realmente, l'artista deve indefinitivamente aumentare il livello di difficoltà delle sue prestazioni. Ma, in quanto artisti, non è possibile modificare nulla.

2° passaggio: Leni Peickert come capitalista. Solo il capitalista può cambiare ciò che è. Ma l'amore per il circo (libertà e creatività) entra in immediato conflitto con la figura sociale dell'imprenditore (costrizione e regola). La contraddizione fra l'utile che va ricercato e il desiderio di trasformare le cose è insanabile. Infatti Leni fallisce.

3° passaggio: Leni Peickert milionaria. In questa fase dispone dei mezzi necessari per agire, per costruire finalmente un circo di riforme. Ma la tensione dei propositi cozza con la realtà assai povera delle riforme possibili, incapaci di essere ciò che dovevano essere. Nel circo riformato non c'è più l'amore in base al quale aveva agito, non c'è quella spinta al futuro che aveva desiderato. Il circo è diventato una cosa povera ed astratta. Leni rinuncia.


Biblioteca Gino Bianco

4° passaggio: chiusura totale. Leni Peickert va alla televisione. Le esperienze fatte, i rovesci subiti non diminuiscono la sua volontà di cambiare e la sua convinzione nell'utopia (l'amore per la causa). Ma progressivamente volontà e convinzione si trasformano in speranza e vaga aspirazione (« queste cose un giorno cresceranno »). Alla televisione incontra due personaggi: il censore e l'educatore, il controllo autoritario e la manipolazione ideologica. Leni accetta fra questi personaggi la sua casella prefissata (gruppo salariale 4). « I grandi passi ci rendono soltanto ridicoli. Ma a furia di piccoli passi riuscirei a diventare segretaria nel Ministero degli esteri ».

4) *Stile e didattica.*

Discorso-saggio, gigantesca metafora, « Artisti sotto la tenda del circo: perplessi » è tutto costruito in modo massiccio e solido; senza compiacimenti descrittivi, senza cadute estetizzanti. Kluge conduce il suo discorso con grande spazio ai dialoghi e al commento off per meglio ritmare la costruzione delle sequenze, per unificare e chiarire le varie direzioni in cui è articolata la sua complessa analisi, per sottolineare il filo rosso che corre nel film.
Una situazione disumana e la impossibilità di modificare in modo individuale e artistico-culturale quell'organizzazione dei rapporti umani e sociali in cui arte e individuo vengono ingoiati e frantumati da un sistema di dominio che trae la sua unica ragion d'essere dal fatto di esistere sono le ragioni ultime della perplessità degli artisti di Kluge.
« Ce l'hanno fatta ad arrivare fin qua. Adesso non sanno più che pesci pigliare. Darsi da fare soltanto non serve a niente ». Questa considerazione è l'unica risposta possibile alla perplessità dell'artista che rimane giustamente per Kluge senza conclusione e senza prospettiva. Unica prassi possibile e necessaria è lo sviluppo storico-concreto della negazione totale.
« La libertà significa il rischio della vita, non perchè significa la liberazione dalla servitù, ma perchè la natura della libertà umana è in sè definita attraverso la relazione vicendevole, negativa, con l'altro » (Hegel, Fenomelogia dello spirito).

**Massimo Negarville**

Tutti i brani tra virgolette, citazione di Hegel compresa, sono tratti dalla sceneggiatura del film.


## LA CONTESTAZIONE CANTATA NEI DISCHI DEL SOLE

DS 67 Gruppo del Canzoniere Pisano

**CANZONI PER IL POTERE OPERAIO**

Stornelli pisani - Sette anni fa - Gino della Pignone - Padrone Olivetti - Mario della Piaggio.

DS 68 Alberto D'Amico

**IL MIO PARTITO SALUTA MOSCA**

Come se fosse un gioco - Co' gerimo scolari - Coca Cola cosa Costantino - El Grando Turco - Il mio partito saluta Mosca - Quando sei smarrita.

**PUBBLICATI DALLE EDIZIONI DEL GALLO – MILANO**

Distribuzione Vedette Records - Cologno Monzese




Biblioteca Gino Bianco

# UN TEOREMA SULLA BORGHESIA

Parabola di una sconfitta, itinerario quasi religioso verso l'autodistruzione, "Teorema" si inscrive all'interno della vera anima pasoliniana, di borghese e di spiritualista, sfumati infine in sottofondo nostalgie populistiche e volontarismi marxisti, e proprio per questo risulta la sua opera più completa dai tempi di "Accattone" e "La ricotta", e la più ricca sul piano della rivelazione, del disvelamento conoscitivo. Il diagramma pasoliniano parte dalla necessità di esprimere le lacerazioni interiori, le angoscie, i mostri, le impossibilità di vivere, intese come elementi di una condizione storica, come dati caratterizzanti e contraddizioni inestricabili di una classe, dell'esistenza borghese, e di trovarne una trascrizione simbolica, come vicenda esemplare di un'esperienza storica.

Ridotto ad una funzione periferica il ricorso al sottoproletariato come palingenesi messianica, e presentato non tanto come prospettiva storica bensì in quanto portatore degli anti-valori, della negazione di un mondo, lo sguardo pasoliniano si incentra sulla borghesia, sulla coscienza borghese, respinta con un giudizio negativo senza mezzi termini in quanto esperienza storica e presa nel suo senso ideologico, ma partecipata e compresa nel vissuto concreto, nel processo di crisi e di dissoluzione. "Teorema" perlustra la deflagrazione del nucleo borghese, prospettata dall'interno, la distruzione di una normalità sociale ed esistenziale di un equilibrio di vita che funziona come alibi (esistenziale) ed autodifesa (sociale). Un equilibrio così precario che non sa reggere all'urto del soprannaturale, del mistero, di una presenza estranea ed inquietante, che sospende le relazioni consuete e pone l'individuo di fronte al vuoto interiore. Favola spirituale, presenta una bella e serena famiglia borghese, attestata su valori solidi, in apparenza, alla cui porta suona un postino caprioleggiante e popolaresco, la letizia dei semplici quanta ne può sprigionare Ninetto Davoli; la comparsa del misterioso ospite, che ha il fascino sottile e inquietante di un bruno Terence Stamp, scardina le illusioni per vivere, i valori di appoggio, mette tra parentesi le giustificazioni esistenziali dei buoni borghesi. L'elemento catalizzatore della crisi, che rispecchia tutta una serie di ossessioni autentiche e vissute di Pasolini artista, e il cui trattamento assai ricco e problematico porta avanti tutta una serie di riscontri, di motivi, di rimandi rivelatori, *è* il sesso. L'estraneo, che incarna il mistero e la liberazione, realizza rapporti sessuali sistematici con tutti i membri della


Biblioteca Gino Bianco

famiglia e con la stessa serva, ma il sesso, per nulla soltanto felicità dei sensi, assume la dimensione della conoscenza, dell'esperienza di realtà umana, che li costringe a porsi in maniera drammatica di fronte al problema della propria vita e del suo senso.

Ma esistono per un borghese soluzioni, si aprono possibilità altre, prospettive più autentiche? Già nel prologo, in una finta intervista cinema-verità ad alcuni operai, veniva posta la questione di quale possa essere un comportamento onesto per un industriale, ma la conclusione non lasciava sbocchi: in qualunque modo agisca un borghese, si comporta sempre male, cioè da borghese. Di fronte a loro si spalanca solo la nevrosi, la follia e le sue diverse forme: la follia dell'arte astratta, vissuta come narcisismo, per il figlio; l'inerzia, la catalessi in quanto negazione di tutte le attività consuete, per la figlia; la follia erotica, che verifica la propria esistenza nella sperimentazione sessuale, per la moglie; infine il rigorismo religioso che conduce il marito fino alla spoliazione fisica e spirituale, al deserto dell'anima, e si conchiude con un grido disperato e solitario. Per il borghese non c'è salvezza: solo la coscienza della propria impotenza, precarietà, nulla, la coscienza di vivere la propria stagione all'inferno. Solo può salvarsi il sottoproletariato, la serva Laura Betti, con il candore della fede che trasforma i suoi dolori in miracoli, e con la sua messianica positività che riscatterà il vuoto del mondo e gli darà sostanza. Invece il borghese pure onesto, qual è il marito, che vive fino in fondo le proprie contraddizioni, e non a caso legge Tolstoi, ed esperisce nel vissuto concreto la religione, l'esperienza religiosa come trauma, scandalo negazione delle leggi sociali, ripulsa violenta, non ha una prospettiva, non può che ritrovarsi nudo come un bruco, nella solitudine del deserto, e lanciare un grido impotente.

Il discorso di Pasolini si inscrive nell'ambito della grande arte borghese, giunta alla sua ultima fase, che non contesta la propria tradizione, ma contempla lucidamente la decadenza della propria classe, riflette una concezione della borghesia come malattia, nevrosi, impossibilità, dove masochismo e istinto autodistruttivo sono lo sbocco ultimo di uno squilibrio che è strutturale, l'autoannullamento e la dissoluzione come soli esiti; insomma ci rende un'epoca precisa della coscienza borghese. Al di là dei valori artistici, si muove però a partire non da una deliberata volontà di aggressione e di distruzione, bensí da una posizione orfico-narcisistica. Per molti versi, questa parabola di una sconfitta, cioè di una impossibilità strutturale per l'individuo borghese, si riconnette alle parabole di un Buñuel, nel suo tracciato di contenuti, ma ben altre ne sono le prospettive e lo stile. Laddove, in "Nazarin" per esempio, viene privilegiata la dimensione pubblica di un comportamento, secondo il giusto principio che la storia particolare non può interessare nessuno degno di vivere in quest'epoca se non in quanto riflette le allegrie, tristezze, o miserie di tutta la società, in altre parole ad essere analizzati sono i rapporti concreti, reali tra gli individui, che necessariamente però rimandono ad una società più vasta, e riproducono gli elementi interni ed essenziali di una struttura sociale precisa; in Pasolini al contrario la vicenda del personaggio diventa in primo luogo coscienza, lacerazione dell'anima, contradditorietà dell'essere, peregrinazione nel deserto biblico, avventura interiore. Insomma, ad essere adottato è la prospettiva interna della borghesia, che vive l'antitesi storica (costituita dalla presenza antagonistica del



Biblioteca Gino Bianco

proletariato), non come azione dialettica, come confronto di comportamenti, ma come lacerazione della coscienza, disgregazione del rapportarsi psichico, perdita dell'equilibrio soggettivo; non riesce ad andar oltre alla borghesia che diceva "l'individuo" e contrapporre "l'uomo".

La struttura stilistica, di una rigorosa coerenza, risponde sempre ad una organizzazione tale da far emergere dalla estrema linearità e semplicità degli eventi la storia essenziale degli esseri, il loro tormento, la loro inquietudine. Giocando sul rallentamento rarefatto dell'azione, numerosi piani totali al cui interno tra rumori vellutati avviene sempre qualcosa, un gesto minimo, ma allora pregno di sensi e di rivelazione, Pasolini ottiene effetti di astrazione e di concentrazione, e si muove nella ricerca costante di una tensione e sublimazione lirica. L'architettura stessa del film, perfettamente conchiusa e disegnata lungo linee geometriche, contribuisce a depurare il caos drammatico dei gesti e dei sentimenti. Davvero al fondo delle sue storie violente e scabrose è dato rinvenire la nostalgia di una primigenia innocenza, sognata come un paradiso perduto e irrecuperabile. Per quanto possa sembrare schematico, sarà necessario ripetere che questa arte è l'erede legittima di tutta la disperazione dei romantici e dei decadenti, « il grido di uomini torturati da una società inumana, una melodiosa voce che, come quella del toro di Falaride, viene dagli inferi della città moderna, nell'epoca delle grandi guerre imperialiste ». Si sente che per Pasolini la concezione dell'arte rimane irrimediabilmente individuale, lirica e simbolica, canta se stesso e si sublima e si compiace del suo canto; una voce continua, dell'individuo, che può farsi eco degli "altri" e riflettere temi, drammi, nodi della contemporaneità, ma a cui la realtà degli altri la storia continua senza rimedio a sfuggire. Il centro del mondo rimane l'individuo, il se stesso, in una dimensione orfico-narcisistica; la "poesia" di Pasolini non diventa mai, secondo una giusta richiesta di Fortini, « epica o drammatica, non si scinde mai in più voci, in distinti personaggi ». Non può essere, questa, una prospettiva marxista, e questo indipendentemente dai risultati d'arte, spesso così importanti cui non è possibile prescindere.

Troppo timidamente grazie alla sua contemplatività e sublimazione interiore dei conflitti si avanza per la strada che i surrealisti ritenevano la sola degna e accettabile per un artista, alla nostra epoca e in Occidente, usare l'arte borghese, e la sua tradizione culturale « non solo come fattore di progresso umano, ma anche come un'arma che al declino della società borghese, si volge inevitabilmente contro quella società ».

**Gianni Volpi e Paolo Bertetto**



Biblioteca Gino Bianco

*The edge*

# IL MARGINE DELL'INTELLET TUALE

Visto a Bergamo nell'altrui indifferenza, questo film meriterebbe d'esser considerato e studiato con l'attenzione che gli esigono l'eccellenza del risultato, la maturità della visione e la passione del tema, come uno dei film-chiave tra pochi in cerca di significare, adeguatamente al tempo, il dilemma di un legame cinema-politica, come dilemma della creazione individuale rispetto all'esperienza collettiva e come dilemma dell'artista (della sua individualità condizionata e autocondizionante in una situazione data e disperata) non ancora riuscito a "suicidarsi" perché l'operazione è lenta faticosa necessariamente agente sulle contraddizioni di un ruolo e non risolvibile in pura negazione di esso per scelta decisa, non "utile" politicamente, in definitiva, se scelta solo autocastrante prima che il suicidio possa effettivamente risolvere in maturità di frutto. Qui Kramer dimostra alcune cose importanti: che la terza via tra Hollywood e underground (specchi deformanti l'uno dell'altro, come tra loro colletti bianchi e hippies, ricomposti dalla soverchiante dialettica del capitale) è non solo possibile ma la sola da cui possa nascere alcunché di "nuovo"; che si può fare del cinema che abbia attinenza alla politica se si sa scavare nella contraddizione; che esso può avere ancora una funzione se sa di essere politico in senso assai lato, e cioè non sostitutivo dell'impegno politico; che la fuga precipitosa in avanti non rende; che per andare a fondo bisogna sapere di che si parla: cioè, partecipare alla politica, "militare"; e che si è forzatamente più arretrati in arte che in politica perché nella prima tuttora individui e tuttora produttori di merce, e comunque con obiettivo "poetico" che lascia intatte le strutture e il cui peso è basso (e difficilmente valutabile). Ciò è valido, ovviamente se si attribuisce a politica il senso di ricerca di linee rivoluzionarie nelle differenti situazioni e loro messa in atto, e le due cose insieme. Deciso che la spaccatura è insanabile (provvisoriamente: quanto meno all'interno del sistema borghese) l'ossatura dei tentativi seri dovrebbe essere quella di una "tensione" tra la parte di borghese che è dell'artista — e che egli può permettersi di vedere criticamente, cioè attivamente, anche nei fenomeni e nei gruppi che gli stanno intorno — e la ricerca, legata a un collettivo e una teoria-prassi, di chiarezza militante; cioè insieme di negazione-distruzione del borghese che siamo, della cultura che ci coinvolge e della società che ci investe (e del passato, della storia, degli istinti, fino alla struttura mentale), dei quali possiamo anche essere vittime ma dei quali comunque non c'è permesso esser complici non coscienti e non ribelli.



Biblioteca Gino Bianco

È questa, forse (forse), una delle rare vie da tentare nella ricerca di un superamento della troppo facile dicotomia "grande arte borghese" o "volantino"; ché, ripetiamo, la grande arte borghese anche la più negativa è tutta interna al fatto borghese, e sarebbe assurdo costringere chi tenta di distruggerla distruggendo al contempo il suo sé borghese in vista di una rinascita che è possibile, a restarci, e affidare il volantino agli artisti che han fatto il salto troppo presto, dà luogo a pessimi volantini (e ai politici più mediocri e settari).

Si sta uscendo dalla scheda per avanzare su terreni disastrati e paludosi, dei quali si continua però ad attendere un risanatore di taglia. Meglio derivare indicazioni da esempi concreti, per il momento, e tornare al vero Kramer. Dicendo tra parentesi che è lo stesso ad aver lanciato in USA i "newsreels", filmetti-volantino politici ad uso politico di informazione agitazione chiarificazione politica. Non a caso. In "The edge" si assiste ad una fiction su un gruppo di intellettuali della sinistra americana, quindici-sedici che si incontrano lasciano compongono serrano in un film fitto di riflessioni discussioni monologhi dialoghi dibattiti voci off registrazioni al magnetofono, cioè di parole, attorno a un tentativo d'azione, trama nascosta e coagulatrice del film: l'ideazione da parte di uno di loro di un attentato a Johnson, che fallisce per spiata di uno dei sedici (ma quale?), e conclude col suicidio dell'attentatore — fuori campo, fuori città. Il flusso del film è interrotto, dopo una sorta di rapidissimo prologo (le schede di segnalazione della polizia sui personaggi tutti), da una divisione di capitoli-giornate, con a fondo della scritta il ticchettio insolente e di ansia di una macchina da scrivere, la stessa che commentava le schede... Kramer insiste sulla minaccia che è dovunque solo per sottolineare la difficoltà dell'azione, e in quest'ambito la ricerca di intervento frustrata dal contesto, come però dalle impotenze del gruppo stesso. Il gruppo, come dice il titolo, è per più versi marginale, di intellettuali sui trenta che vivono marginalmente alle "forze vive" di una società, e non trovano le vie per una partecipazione attiva nella distruzione e nella trasformazione: nella rivoluzione. Così l'azione — l'attentato — è quasi mitizzata, ed è segno d'impotenza e non di forza.

Quest'impotenza, il film la mostra in quel che passa tra i protagonisti, presi senza permettere l'individuazione caratterizzata che del personaggio offre il cinema-narrazione tradizionale, ma così, come davvero potrebbe vederli un estraneo, incontrandoli a caso: individui di cui s'ignora il passato, la formazione, la personalità effettiva. Che tra loro conoscono, ma che allo spettatore rimane ignota, partecipe della comune incertezza della realtà (a questo proposito Kramer dà indicazioni precise d'influenza: il Rivette di "Paris nous appartient", film che da tempo teniamo per una delle rare opere maestre del cinema francese). I protagonisti parlano, parlano molto, e di "quel che si dovrebbe poter fare", e la parola è appunto sostituto dell'azione, amata-odiata, perché rende sopportabile e non esaurisce il discorso, anzi lo vanifica spesso, e la stessa realtà dei pensieri profondi è lasciata al non detto, a quel che s'indovina o si tenta a indovinare. L'attenzione dello spettatore o si lascia captare in toto, o egli resterà senza scampo "fuori" dal senso stesso del film. Dilazione d'incertezza, sospensione di proroga, disperazione di rinvio, sono i caratteri della narrazione come della condizione narrata. La rivoluzione è "lontana", e la frustrazione è la norma. Per tutti? Per tutta l'America? Più probabilmente, e torniamo al titolo ambiguo e plurisignificante, per gli intellettuali di sinistra, qui marginali quasi per definizione, e privi di radici,



Biblioteca Gino Bianco

quasi alla deriva di se stessi, e che si trovano di fronte un problema d'impegno che non sanno risolvere. La realtà della loro situazione sfuma continuamente nell'alibi dell'impotenza; e la citazione di Kropotkin sulla nefasta estate del '74, sugli anni della non-rivoluzione nichilista, s'infila come dato di realtà, auto-giustificazione e forse pizzico di sublimazione, e infine, soprattutto, come riferimento alla fascinazione di un gesto che spezzi il giro conchiuso. Una certa ambiguità è in questo caso produttiva, arricchisce il film della lettura che ciascuno può darne, ma che preme sempre nella direzione fondamentale dell'esame non compiaciuto e sotto molti aspetti crudele di una condizione. Della condizione degli intellettuali che cercano di non farsi complici del sistema, della condizione — forse meglio — di una precisa generazione, che è la stessa cui il regista appartiene.

Il parallelo possibile con "La cinese" è — salvo le forme assai distinte — a vantaggio di Kramer per una ragione semplice: analizzando un gruppo che si pone problemi politici, Kramer sa di cosa parla; cioè: non è l'artista esterno ai dilemmi del gruppo ma è il membro del gruppo che se ne mette a distanza, che analizza un se stesso da cui vuol distaccarsi, e lo fa non solo in funzione catartico-individuale, ma in aiuto al gruppo stesso (nel senso più vasto), perché la sua crisi sia più cosciente e sia dunque più facile "passare oltre". Lo fa in forme e modi che ricorrono più ad un cinema di fluidità e sottogliezza, addirittura "giapponese" o dreyeriano o anche rosselliniano per alcuni, ma questo finisce per dimostrare ancora una volta che se i postulati sono validi, il ricorso a forme anche di notevole varietà — in adesione alla scelta "artistica" dell'autore e alla sua particolare angolazione — è possibile, e ricco di sorprese; su altri piani ancora, che tra narrazione e caos c'è la possibilità di una sfaccettata e più adulta narrazione, che sappia anche integrare gli insegnamenti del caos.

**Goffredo Fofi**


**samonà e savelli**

A. V. LUNACIARSKI
**Teatro e rivoluzione**
pp. 355. L. 3500
L. D. TROTSKIJ
**Scritti letterari**
pp. 136. L. 1200
LEONID P. GROSSMAN
**Dostoevskij**
pp. 647. L. 6000
MAO TSE DUN
**Sulle contraddizione nel popolo**
pp. 60. L. 350
GEORGE BREITMAN
**Malcolm X**
pp. 109. L. 500
JEUNESSE COMMUNISTE REVOLUTIONNAIRE
**La rivoluzione in Francia**
pp. 242. L. 1300




Biblioteca Gino Bianco

## *Tutto è da vendere*

# L'EROE ASSENTE

In quale misura l'ultimo film di Andrzej Wajda, « Wszystko na sprzedaz », possa contribuire alla definizione formale di taluni elementi rivelatori della società contemporanea d'un paese contraddittorio come la Polonia, appare abbastanza chiaro da un esame anche superficiale della struttura drammatica del film. Esso è, come si sa, la storia retrospettiva d'un attore di cinema – nel caso particolare Zbigniew Cybulski, morto tragicamente lo scorso anno – ricostruita pazientemente attraverso le testimonianze dirette e indirette di coloro che gli furono vicini, la moglie, l'amante, gli amici, i colleghi, gli ammiratori. I singoli episodi, i flash-back, i ricordi, i fatti quotidiani, sono mescolati con una tecnica di linguaggio che ha fatto proprie e del tutto assimilate le esperienze linguistiche di gran parte del cinema contemporaneo, a cominciare dal « cinema della memoria » di Resnais. Sicché il caleidoscopico intrecciarsi dei diversi piani della narrazione non soltanto appare ormai consueto, e quindi svuotato della sua carica formale rivoluzionaria, ma addirittura sembra l'unico mezzo espressivo oggi possibile per siffatte operazioni spettacolari.

Tuttavia, proprio questo linguaggio sincopato, questo mescolarsi delle situazioni all'interno di una costruzione poliedrica della realtà, questo ricorrere a stilemi che rifuggono, appunto sul piano della forma, da ogni schema di rappresentazione che tenga conto delle esigenze anche agiografiche, oltreché narrative, di una biografia romanzata, permettono a Wajda di fare un discorso che dal racconto della vita di Cybulski e dalla descrizione della sua personalità di uomo e di attore trae soltanto uno spunto, per quanto profondo e fecondo esso possa essere. Uno spunto che, allargandosi a macchia d'olio, si disperde in una rappresentazione critica di elementi, apparentemente eterogenei e distaccati, della vita umana, sociale, intellettuale d'oggi, ma invece rivelatori d'un costume, e più ancora d'una ideologia – o d'una eclissi ideologica – che questa vita sottende e plasma.

Perché, oltretutto, Wajda può giocare su due piani, che non sono quelli abituali del « cinema della memoria », cioè il piano della realtà e quello del ricordo, ma il piano della rappresentazione e quello della riflessione critica sulla rappresentazione stessa. « Wszystko na sprzedaz » è infatti un film su di un film in corso di lavorazione, la storia di un attore che trae origine dall'assenza dell'attore dal set del film che si sta girando, assenza che mette in moto il mondo dei ricordi, dei giudizi, delle opinioni, in una parola il mondo della rappresentazione di questa storia personale. Ma poiché questa rappresentazione si svolge sotto i nostri occhi man mano che prende forma, e il regista ci conduce per mano ad osservarne gli sviluppi previsti, a mostrarcene i retroscena e le motivazioni narrative e drammatiche, il film prende



Biblioteca Gino Bianco

l'aspetto di una analisi critica del modo di fare il cinema, d'uno studio documentato sul processo di trasfigurazione della realtà in termini di spettacolo.

Si dirà che tutto ciò non è nuovo nè particolarmente indicativo d'una nuova visione delle cose; anzi potrebbe addirittura mascherare, come già l'impiego d'un linguaggio sperimentale (che non è più tale) in luogo della narrazione tradizionale, la sostanziale debolezza dell'assunto, addirittura la gratuità dell'opera. Ma non è così. La storia di Cybulski è ovviamente la storia di Wajda, della sua crisi ideologica e artistica, prima ancora che umana, del suo stato presente di insofferenza lucida, che ha bisogno di analizzarsi, di interrogarsi, e non solo nell'ambito del proprio lavoro, o meglio, attraverso l'esame critico e spregiudicato del proprio lavoro, nella più ampia prospettiva esistenziale della società contemporanea, dei rapporti interumani entro uno schema sociale che appare inadeguato, se non addirittura disumanizzante. Ed è qui che il discorso si fa contingente e investe la situazione polacca come anche quella degli altri paesi socialisti dell'Europa orientale.

Fino a che punto la crisi d'un artista come Wajda possa essere emblematica d'una crisi più generale che ha investito la cultura socialista non so dire, e il film non dice; ma è indubbio che la trama dei rapporti che legano i vari personaggi e ne determinano le reazioni, così sottile, fittissima, quasi impenetrabile, eppure elastica e dilatabile oltre misura, fornisce più d'un elemento di analisi della situazione problematica in cui si dibatte la cultura europea in generale, quella marxista in particolare. Il che vuol dire la situazione critica in cui si dibatte il mondo contemporaneo, e i suoi risvolti sul piano dei rapporti umani.

Il film di Wajda è tristissimo nell'assunto, ma non è privo di pagine ironiche; è romantico e sentimentale, in questa ricerca d'un passato nebuloso che giustifichi in qualche modo il fallimento del presente, ma è anche lucido e impietosito nell'indicare, più che le cause, il disagio che provoca il perdurare d'una situazione contraddittoria; è aperto e affascinante nei molti episodi lirici o drammatici, come la vigorosa ouverture o la delicata chiusa, ma non manca di rigore compositivo nel voler inquadrare in uno schema di scatole cinesi, dai rapporti matematici precisi, la molteplicità delle interpretazioni d'una determinata esperienza di vita. E', in una parola, un film della crisi; ma come tale aperto, non soltanto a una serie di possibili fruizioni interdipendenti, o addirittura contrastanti, ma anche e soprattutto all'obiettiva possibilità di essere utilizzato come chiave critica per la lettura d'una realtà ideologica e politica, più ancora che umana e sociale, di non facile definizione in termini formali. E' chiaro quindi che anche « Wszystko na sprzedaz », come le opere più significative del cinema contemporaneo, è costruito su un sistema strutturale di tipo metaforico, che richiede una elaborazione della realtà rappresentata in chiave appunto metaforica, con l'impiego di tutto quell'armamentario di tecniche cinematografiche diverse che permettono di dilatare il significato dell'immagine e del dialogo oltre ai confini propri dell'azione scenica. Un tale procedimento artistico è per sua natura polivalente, sia in fase di realizzazione sia in fase di fruizione; ma è certamente il procedimento più valido oggi per cogliere della realtà alcuni dei suoi aspetti rivelatori. Il rischio di scambiare lucciole per lanterne, cioè, in altri termini, rivoluzione per conservazione, è lo scotto che bisogna pagare a un cinema, come quest'ultimo di Wajda, che non si ferma alla superficie delle cose, ma ne vuole indagare i sensi riposti, a un cinema fatto a misura dell'uomo d'oggi. Ed è un rischio che è indispensabile e necessario correre.

**Gianni Rondolino**



Biblioteca Gino Bianco

*Tell me lies*

# US NON RACCONTARMI BUGIE

Uno tra i tanti aspetti ridicoli di un festival che si voleva engagé è il fatto che il solo film direttamente *politico* sia stato snobbato dalla critica, messo in sordina dagli organizzatori che lo programmarono l'ultimo giorno (quando cioè i giornalisti facevano le valige) e al pomeriggio (per non choccare il pubblico mondano della sera), ignorato dalla giuria in sede in premiazione. « Tell me lies » conferma, ciononostante, il talento di Peter Brook nel saggio cinematografico, se si è disposti a considerare l'altra sua riuscita, « Marat-Sade », come una riflessione sul teatro. Nè « Moderato Cantabile » nè « I ragazzi e il diavolo » (« Lord of the flies ») avevano rivelato in Brook un creatore originale. In questo film, invece, il suo apporto è essenziale e si pone come continuazione degli autori di « Lontano dal Vietnam », di Resnais in particolare. Si tratta molto piú di un film su Londra che sul Vietnam, sulla cattiva coscienza e la confusione delle idee e dei sentimenti che sulla lotta politica in Estremo Oriente. Mostrare deliberatamente le conversazioni oziose, i rimasticamenti d'argomenti frusti, l'aspetto ignobile o ridicolo degli avversari (il compito è agevole, si dirà, e del resto con ciò si aggiunge confusione a un problema per altro già complicato) significa già offrire il destro alle critiche. Adottare, poi, una forma che mescola attualità e finzione, conversazioni improvvisate a estratti di rappresentazione teatrale (il noto « US » che era già servito come base a Peter Whitehead per « Benefit of the Doubt »), significa esporsi ulteriormente. Ora, senza parlare della brillantezza con la quale Brook mette insieme questi elementi disparati, « Tell me Lies » riesce, al contrario, a far emergere una posizione combattiva; perchè fustiga insieme l'umanismo, cioè i buoni sentimenti di una certa sinistra intellettuale, e il cinismo dei padroni del vapore (ben rappresentati da Kingsley Amis che propone l'invio nel sud-est asiatico della flotta britannica). La dimostrazione s'articola su tre personaggi, Mark, Pauline e Bob, che lavorano rispettivamente in un ufficio, in una libreria ecc. e che desiderano « fare qualcosa »; dopo che Mark è stato « colpito » da una foto di una madre vietnamita che tiene in braccio un bambino bruciato, e a tal punto fasciato, da non lasciar intravvedere altro che gli occhi. Nel corso del film, noi seguiremo, dunque, Mark che prende parte a delle manifestazioni, che si reca a un party dove incontra dei deputati laburisti e pro Nato ben inteso, che incontra dei monaci buddisti che gli parlano dell'auto-sacrificio. Questa ricerca, sempre insoddisfatta, d'un engagement efficace (o lontano dal Vietnam, come evitare questo senti-



Biblioteca Gino Bianco

*« Tell me lies » di Peter Brook.*

mento d'impotenza, quando la stessa abbondanza delle informazioni accentua in certo senso la nostra lontananza), porta a una messa in discussione dell'ordine mondiale, quale è espressa in modo magistrale da Stokely Carmichael in un dialogo con una giovane e dolce vietnamita. Carmichael, alternando humor e violenza, mostra che la pace può essere tranquillamente sinonimo di schiavitú (« Sono in pace, sono forse libero? »), chiede al contrario la liberazione, e dichiara, infine, che i notabili presenti saranno ben presto spazzati dalla superficie terrestre. La critica di Peter Brook non è mai facile. Se mostra della gente che balla al ritmo di una canzone satirica sul pilota americano « contento di cacciare il Viet », non è per moralisteggiare alla Rogosin del semplicistico « Good Times, Wonderful Times », ma per mostrare la straordinaria forza di assorbimento e di recupero della nostra società. E' una qualità di « Tell me lies » proprio quella di disvelare il processo d'usura che affetta le dimostrazioni piú convincenti, i documenti d'accusa piú severi, proponendo, nello stesso tempo, un nuovo modo di affrontare la nostra epoca. Che utilizzi Grosvenor Square come scenario del suicidio di Norman Morrison, o Soho per evocare i bordelli saigonesi dove la gioventú americana s'inizia all'omosessualità, si tratta di libertà volute, prese in un intento realistico. Al pari dei notevoli songs interpretati da Brenda Jackson o i duetti di attori che incarnano i partigiani della guerra. Lo stile, spesso e volentieri discorsivo, evita cosí l'indignazione o il grido ormai privi d'effetto, poichè, come qualcuno confessa: « Amo sentirmi in collera perchè ho l'impressione di essere impegnato senza esserlo. E amo vivere in Inghilterra perchè è facile fare delle pubblicazioni ». In un paese in cui la sinistra al potere gioca con zelo il giuoco dell'America, « Tell me lies » è una di quelle imprese che impediscono di dimenticare. Ed è pure, al di là di qualche lungaggine e imperfezione, un discreto esempio di film politico.

**Michel Ciment**



Biblioteca Gino Bianco

## *Wheel of ashes*

# IL CULTO DEL TAO

Peter Emmanuel Goldman aveva sorpreso e destato parecchio interesse con un piccolo film muto, sonorizzato con il jazz soltanto, a 16 mm., portato da qualcuno da New York ad un festival di Pesaro di un paio di anni fa. Un esordio semiclandestino, quel « Echoes of silence », ma dalle lunghe risonanze. Erano soltanto una serie di quadri, alcune sequenze abbastanza libere, quasi sempre, senza connessione reciproca, sulle giornate e le notti di alcuni giovani beat newyorchesi. Le coppie si fanno e si disfano, sono coppie occasionali, nate da un incontro fatto per la strada, poco prima, oppure nascono per inerzia, per noia, tra vecchie conoscenze, e sono coppie di tutti i tipi, per amore, tra omosessuali, da prostitute, ma le percorre sempre un sottofondo di melanconia profonda, di tristezza, una mancanza di slanci, di prospettive. Miguel si porta a casa una ragazza che ha agganciato, e il cui ricordo lo segnerà; Robert e Viraj, un ragazzo filippino, ritornano a casa un sabato sera, dopo aver gironzolato a vuoto, con dentro uno squallore desolante, vanno a letto, parlano al buio, si dànno teneramente la mano; Stasia, che ha bisogno di soldi, si porta a letto un uomo laido, mentre poco piú in là nella stessa stanza ci sono le amiche. Non c'è null'altro, solo i loro vagabondaggi per New York (rare volte, forse solo in « Shadows » di Cassavetes, tradotta sullo schermo con una semplicità cosí vera, dura, spietata), solo i loro gesti piú comuni, le ragazze che si truccano, i loro momenti di solitudine, di noia, le visite al museo, il pomeriggio al caffè a lasciar passare il tempo. Non c'è bisogno di parole, basta lasciar parlare le immagini, quello che si dicono i personaggi non ha molta importanza, del resto lo si può facilmente immaginare; semplicemente, di tanto in tanto, un po' come in « Vivre sa vie », alcuni cartelli dànno indicazioni sui personaggi, sull'azione, sul luogo, brevi, essenziali. Sui suoi amici beat, Goldman non lancia gridi, non teorizza e non sottolinea; presenta solo quadri della loro vita, che però hanno il marchio della verità.

Senza tentare virtuosismi, mette in mostra una tecnica lineare e funzionalissima, inquadra i suoi eroi in maniera statica o li segue con carellate lente, molto morbide, una tecnica che aderisce con tanta giustezza al suo mondo da passare non notata. Goldman ha un modo di raccontare diretto e « naturale », che riesce a trovare sempre il punto di vista piú autentico, cioè sincero e partecipato, vissuto in profondità. Goldman è uno di loro, come Robert o Viraj. E' uno stile che contiene già in sé un moto di simpatia, di adesione, un giudizio morale. Mai neppure sfiorati da un'ombra di retorica, di mitologia, di estremismo, questi frammenti di realtà ci rendono una visione sincera e cruda dell'universo beatnick, ci dicono parecchio sul vuoto interno, sullo squallore inerte, subito e mai messo in discussione



Biblioteca Gino Bianco

della vita di questi giovani, che non hanno scelto la rivolta, ma solo la negazione di una società, ma al tempo stesso lasciano ben venire fuori il fascino di un'esistenza che si radica sul rifiuto, sulla non-norma, sul coraggio di dire no, ne parlano la « poesia prosaica ».

Era un saggio esemplare di « cinema della libertà », per cosí dire, il primo Godard e Skolimovskj come modelli-prototipi. La camera di Goldman riesce a trovare quasi sempre una dimensione di libertà e di verginità, che gli permette di sorprendere la realtà senza trucco, depurata di tutte le scorie, i luoghi canonici. Risiede qui la lezione piú alta del film di Goldman, in questo ripartire da zero, spazzati via tutti gli apparati, gli schemi precostituiti dello spettacolo, per porsi in maniera diretta e problematica di fronte al reale, con un'ansia sincera di ricerca e di verità, mai fornito di una risposta precostituita, ma solo sempre di interrogazioni attive, e con la voglia di proiettarvi un fascio di luce cruda. In « Echi del silenzio », questo modo di far cinema, perseguito con rigorosa radicalità, riesce davvero ad essere una finestra spalancata sul reale, sulla vita, sul negativo, e si rivela ancora una volta uno strumento assai sensibile nel captare modi di pensare, di sentire, un clima esistenziale, specie delle nuove generazioni, degli irregolari, dei gruppetti ai margini. Pure se resta sempre al di qua di tutta una serie di problemi; una negazione determinata, un'analisi dialettica, una volontà di distruzione del sistema dello sfruttamento e della repressione.

Per la stessa strada, ma solo in parte, si muove anche « Wheel of ashes », presentato all'ultima Mostra. Per il meglio, si tratta di una storia di sesso e misticismo, secondo una mistura che è nella piú bella tradizione dell'erotismo moderno, vedi Miller e Bataille. Il film ritrova uno dei beat di « Echoes of silence »; anche se questa volta non ha piú un volto sconosciuto bensí la maschera fascinosa ed irregolare di Pierre Clementi, potrebbe essere Robert o Manuel o un loro compagno qualsiasi. La primavera che è l'amore, il sesso, la voglia di una donna, lo porta a separarsi da un amico, con cui ha condiviso i rigori e la solitudine dell'inverno. Si tratta ancora una volta dei suoi vagabondaggi, gli incontri per le strade, il dormire, sonnecchiare sui marciapiedi, qualche tipo strambo, pittori modelle protestari, e tanta gente normale spenta dentro.

Dentro lo rode il cruccio della ricerca di un'autenticità esistenziale, pure se nulla traspare fuori oltre la scorza di apatia melanconica e silenziosa. Si butta disperatamente sul rapporto fisico, va dietro alle sue ossessioni torbide, il tema ricorrente delle coscie di donna, scrutate vogliosamente in ogni ragazza incontrata, e il libidinoso strofinarsi, possesso e masturbazione, sulla gamba di Anka. Rare volte il sesso era stato trattato senza moralismi e senza compiacenze, in una prospettiva cosí torbida e vera. C'è un incontro con una puttana che sul bidè si lava tra le gambe e poi si pulisce, folgorante come taglio e come giustezza, che promana uno squallore senza fondo, quelle gambe divaricate in un'attesa di coito rivoltante, e lo schifo degli escrementi. C'è una scena di amore disperato, tristissimo nella soffitta, e la scabra fotografia dello stesso Goldman sottolinea il ruvido, rabbioso incontro di due corpi, schiacciati sotto il tetto a strapiombo, con il tocco a chiusura di lui che le passa le mutandine e Anka in piedi che se le infila, mentre la camera risale lungo le sue gambe. Proprio qui nella *fisicità*, nella corposità delle sue immagini, che riescono a far sentire sensitivamente, a far toccare le cose, sta il segreto, il fascino del cinema di Goldman. Ancora: lui che vomita al buio dello stretto cesso e dal piccolo oblò si vedono la portiera e il professore, in una chiacchierata



Biblioteca Gino Bianco

mostruosa di normalità meschina, registra, giudica, sceglie piú di tante tirate. Cosí dicono, rivelano parecchio, le esitazioni, il muto crescere del desiderio, quando vede per la prima volta Anka nella sala da ballo, oppure il suo turbamento, quando va al cinema a vedere « Paranoia » di Dietvoorst. Per lunghi tratti, si tratta del ritratto di una solitudine e di un turbamento dei sensi, fisicamente vero e crudo; sull'altro versante, fa da pendant la ricerca della propria verità interiore, secondo le regole della filosofia indú, che lo porta all'isolamento e alla concentrazione su se stesso in una soffitta presso la Bastiglia. Sesso e ascesi procedono di pari passo, in un rapporto ambiguo, e finalmente complesso e rivelatore, ora ponendosi i due termini in alternativa, il sesso come negazione dell'ascesi, ora il sesso assumendo implicazioni mistiche come in Klossowski e Bataille. Alla fine le lunghe gambe di Anka lo distoglieranno dalla propria ricerca; ma sarà forse solo per impostarla su altre basi, poichè la stessa notte dopo l'amplesso sorprenderà il protagonista a fantasticare sulla spiritualità delle ombre notturne.

Le ragioni della riuscita di « Echoes of silence », esperienza del resto abbastanza unica ed irrepetibile, erano nella radicalità di una scelta distruttiva e riduttiva: il film si limitava a *presentare*, era la registrazione fenomenologica di alcuni momenti della vita dei beat, una perlustrazione condotta allo scoperto, distrutte tutte le bardature delle ideologie e dello spettacolo, e per questa via riusciva a rivelarci in maniera autentica una dimensione della realtà contemporanea. A questo punto si impone però una serie di riserve di fondo, di tendenza sul discorso di Goldman. Proprio nella misura in cui « Wheel of ashes » tenta di trascendere la dimensione fenomenologica, le cui lezioni sono passate nel nuovo film, e si propone come esperienza esistenziale, decisiva ed esemplare, si rivelano i limiti ideologici e culturali di questi discorsi. A dominare il campo è sempre l'interiorità come luogo assoluto e privilegiato, il rapporto non mediato io-mondo. Ed è proprio nelle cose, nelle idee, che suonano piú diretta riproposta ideologica di una summa beat, una voce off che rifrigge il fumo mistico (« il mondo è caos e disordine »), la spartizione del racconto sulla base della filosofia indú (le quattro parti del film hanno nomi significativi: il Passato, il Limbo 1, il Limbo 2, il Presente; e la ruota di cenere del titolo è quella « della morte e della rinascita, per cui le ceneri sono i corpi che le anime si lasciano dietro di sè nel passaggio da un'incarnazione all'altra »), e le immagini flou, stile interiore del cinema entre-les-deux-guerres, per i deliri mistici del protagonista e immagini regali della purezza primigenia, alle origini del mondo, un oriente sacrario di una saggezza atavica, proprio in queste cose il discorso di Goldman rimane invischiato nella vecchia fanghiglia mistico-delirante. Goldman ci presenta, ci ripone di fronte tutta una serie di nodi problematici, di temi di riflessione sull'individuo, ma non è per nulla quello che ci vuole per noi, oggi, qui. Per riprendere vecchi discorsi, già abbozzati da altri, ma mai davvero fatti e messi a fuoco, manca un necessario « supplemento di società », il senso del legame inestricabile del proprio destino con il mondo, che è una delle lezioni di Marcuse. Il territorio dell'individuale è troppo importante per essere lasciato nelle mani di spiritualismi, giansenisti zen o giovannei poco importa, o di negromanti; pure se fuori dalle semplificazioni di un razionalismo neo-illuminista o positivista, bensí nella direzione di « una poesia complessa come la morfologia biologica », necessita una disamina dell'individuale che sia all'altezza della nostra conoscenza dialettica del mondo.

**Manuel Dori**


Biblioteca Gino Bianco

## *Il gatto selvaggio, I visionari*

# 21 MARZO: NEBBIA

Ai festival fine stagione si sono viste numerose opere di debuttanti, giovanissimi, giovani registi.
Tra i film visti in queste occasioni, due opere, nell'ambito del « giovane cinema italiano », offrono particolari spunti di discussione per le tendenze che indicano e propongono: Ponzi, « I visionari »; Frezza, « Il gatto selvaggio ». Opere disparate che interessano, qui, in primo luogo, proprio per questo: permettono riflessioni in direzioni diverse.

Nel caso de « Il gatto selvaggio » i motivi di interesse sono principalmente a priori; legati all'etichetta, in linea di principio stimolante – di fatto, grazie alle molte delusioni provate, assai sospetta – di cinema « politico ». In altre parole, è bene chiarirlo subito, ciò significa che il film in questione non interessa in sè – è infatti pessimo – ma, solo, in quanto fornisce alcuni elementi per un paio di considerazioni, in negativo e generalizzabili, sul cinema politico e, per estensione, su quello al servizio della rivoluzione.

1) Per compiere il salto qualitativo dal primo al secondo non basta, come fa Frezza, infarcire i film di ideologia, diciamo, magari un po' piú a sinistra. Il vecchio cinema politico invitava, democraticamente con molto garbo, gli spettatori a votare P.C. o perlomeno a sinistra; Frezza, piú rudemente e piú « estremista » insegna come si costruiscono la bomba Molotov e altri ordigni rudimentali, piú un paio di assassinii, politici, perfetti.

2) Il pubblico. A chi sono destinati questi insegnamenti? Al pubblico cui *oggettivamente* si rivolge Frezza, cioè gli *habitués* delle sale d'essai? Evidentemente, soggettivamente, no. Quindi: Frezza non ha un pubblico o, meglio, il pubblico dei suoi film non è e non può essere quello che egli vorrebbe.

3) Il film didattico. Frezza: « Ho realizzato "Il gatto selvaggio", perchè al di là della cronaca di alcuni giorni di un personaggio mi interessava mostrare didatticamente alcuni sistemi e strumenti di lotta contro la violenza usata giornalmente dal sistema... sono convinto che per non farsi condizionare dalla brutalità occorre creare... oggetti didattici, indicazioni di azione, manuali d'uso di strumenti offensivi e ciò perchè solo con la violenza si può colpire e distruggere la violenza ».

Anche sui muri della Sorbona occupata c'erano le istruzioni per la Molotov; anche l'S.D.S. tedesco ha realizzato cortometraggi sulla costruzione della Molotov. Insegnamenti, però, accompagnati da alcune fondamentali istruzioni per l'uso: le analisi concrete di una situazione concreta; la società tedesca oggi, l'imperialismo come



Biblioteca Gino Bianco

sistema mondiale oggi ecc.; in cui, appunto, si inseriscono e prendono senso i cortometraggi didattici citati. Il tipo di analisi concreta che è totalmente assente, nè presupposta, in « Il gatto selvaggio ». Dunque mancano le fondamentali « indicazioni di azione »; come, quando, perchè servircene. Invece delle analisi concrete ne « Il gatto selvaggio » c'è l'ideologia. In pratica: un paio di riunioni che agli occhi di qualche cieco capitato in proiezione potrebbero apparire delle assemblee studentesche o di gruppetti minoritari; discussioni « politiche » di utilità pari a quelle sul sesso degli angeli; discorsi stratosferici, mistificati, di astronomia politica.

Nelle alte sfere dell'astrattezza, in cui appunto si muove Frezza con i suoi personaggi, tutto si mistifica; le alternative prese in esame, ideologiche, diventano fasulle. In astratto, al di fuori di una situazione concreta (e i riferimenti iniziali alla « solita » morte di Togliatti, alla fine di un certo comunismo non possono costituire da soli gli elementi di base proprio per nessuna analisi seria), l'alternativa terroristica caldeggiata e messa in opera dal protagonista, Marco (Carlo Cecchi), non c'è proprio nessuna ragione valida per preferirla a un'altra, magari opposta. Persino le critiche al P.C.I. per scegliere un argomento non troppo arduo, in questo contesto sono gratuite, per il solito motivo: se ne stanno sospese nel vuoto irreale dell'ideologia, senza possibilità di verifica.

E' possibile una controprova immediata. Potrebbe essere: il film, in realtà, non sposa affatto le posizioni del protagonista, al contrario, è critico nei confronti di quelle; o, ancora: il film è una semplice descrizione di una situazione di impotenza oggettiva e soggettiva propria di oggi. In riferimento a quale situazione concreta, a quale analisi concreta si può stabilire se il film sia critico nei confronti delle posizioni e dei comportamenti che mostra? Come può servire da cartina al tornasole di una certa situazione oggettiva per un discorso politico reale, questo giacobino, o anarchicheggiante o piccolo borghese che se ne va per la sua via costellata di azioni terroristiche a mille miglia dalle masse? Per parafrasare un autore, citato, ormai è d'obbligo, anche ne « Il gatto selvaggio »: non è mettendosi dalla parte della palla che si possono comprendere le regole della partita politica che si sta giocando qui ed ora.

Le riserve sullo stile, sulla costruzione della vicenda, sui riecheggiamenti di questo e quel regista, sulla direzione degli attori (che secondo le intenzioni dichiarate di Frezza dovrebbe andare nel senso della non immedesimazione da parte del pubblico e invece arriva solo a causarne l'indifferenza), su certe scelte « in-naturalistiche » più inefficaci di certo inefficace naturalismo, passano in second'ordine.
Prodotto dalla stessa cooperativa, la « 21 marzo cinematografica », « I visionari » si muove in tutt'altra direzione. Maurizio Ponzi – critico cinematografico, condirettore di « Cinema & Film », autore di critofilm su Pasolini e Rossellini – ha, infatti, imboccato quella che si può chiamare la via del « cinema d'autore », il « film di qualità » all'europea, quel tipo di cinema destinato all'erigendo circuito d'essai, quello di cui si parla nei documenti dell'ANAC e del P.C. in contrapposizione alla produzione commerciale del grosso capitale magari americano. Per cercar di chiarire subito: dato il bassissimo livello della « normale » produzione italiana di largo consumo, chi non è, in linea generale, per quel cinema contro questo? Col che, data l'ambiguità dell'alternativa, si è chiarito ben poco.

Esplicitamente Ponzi, nel film, rimane nell'ambito mistificato dell'alternativa suddetta, come mostra il dialogo tra Roberto (Jean-Marc Bory) e il critico giornalista.


Biblioteca Gino Bianco

A costui che contesta, per altro con argomenti di carattere moralistico-democraticheggiante, l'utilità di un tipo di lavoro artistico nel quale rientra completamente un film come « I visionari », Roberto, di mestiere regista teatrale, risponde mettendo in dubbio, a ragione, che la rivista letteraria « politicamente impegnata » diretta dal suo interlocutore sia più utile e raggiunga un pubblico più vasto della sua messa in scena di *Die Schwärmer* di Musil, per concludere, un po' meno correttamente, che ciò che si deve fare è « incidere a forza di monotonie » nell'intento di « costruire un monumento che sta là, oltre le piogge e i piani regolatori ». Certo non era il caso di realizzare « Le mani sulla città » o simili; appare ciò non di meno un po' insufficiente, in contrapposizione a quel tipo di cinema, rimanere all'oraziano *aere perennius*, in un momento in cui andrebbe invece ripreso e portato avanti il discorso sul deperimento dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, se non altro per uscire da una situazione di impotenza tanto evidente quanto poco sentita o tranquillamente accettata da artisti e altri intellettuali, in nome, magari, della libertà dell'arte e dell'autoespressione. Ma ci interessa qui piuttosto vedere le conseguenze concrete nel film « derivate » da un tipo di posizione come quella di Ponzi.

Il dialogo citato tiene luogo di autodifesa dell'autore e autogiustificazione del film. Un film « autobiografico » per eccellenza, se non ci si ferma ai dati esteriori della vicenda, ma lo si intende come Ponzi stesso: « la storia del rapporto fra un uomo – un regista – e l'opera che sta creando ». Al di là delle criticabili proposte poetiche, l'autodifesa-giustificazione interessa come spia di una problematica non affrontata: la condizione dell'intellettuale e dell'artista in particolare. Ponzi parte postulando la necessaria impotenza e il salutare « disinteresse » – almeno a livello di creazione artistica – nei confronti della realtà oggettiva (di oggi e politico-sociale); limite di fatto ineliminabile o comunque invalicabile, pena lo scadimento della qualità artistica della sua opera. Il film si presenta allora, coerentemente, come scelta di un'altra via, altro tentativo in opposizione a un cinema immediatamente politico; in concreto, è la scelta dell'« opera d'arte » (« cinema d'autore »), esperimento di soluzioni formali corrette di una problematica soggettiva. Poichè interessa qui la tendenza in cui si inserisce « I visionari », gli sbocchi propri della via imboccata da Ponzi, cerchiamo di articolare, anche se molto schematicamente, quanto detto ora.

1) « I visionari » è un « film bello », un'« opera d'arte ». Scelta dell'« opera d'arte », in contrapposizione alla volgarizzazione esteticamente non valida, brutta, nella quale rientrano, dal western ai film politici, tutte quelle opere che non pongono in primo piano e unicamente problemi di stile e di linguaggio o che, comunque, ubbidiscono a fini altri. Insomma scelta dell'« opera d'arte » come bellezza e inutilità. Ponzi: « Più passa il tempo, più mi convinco che il cinema non comunica nulla. Il cinema assomiglia alla musica più che a ogni altra arte... E poi non mi pare che la realtà italiana meriti di essere filmata ». La bellezza come musicalità e armonia interna all'opera; la soppressione di una sequenza è « una pura questione di ritmi » perchè « un film deve funzionare solo per i suoi ritmi interni e basta. Questo è il solo tipo di film che mi interessa fare ».

Cerchiamo di sfuggire alla palude della polemica formalismo-contenutismo e di precisare il vago e solitamente mal impiegato termine « soggettivismo ». La problematica di Ponzi, l'*unica* che affronta « I visionari »: il soggettivismo come attenzione ai piccoli problemi personali di autoespressione, di coerenza interna, proble-



Biblioteca Gino Bianco

matica che diventa risibile e piccola proprio perchè viene innalzata a unica, fondamentale, esclusiva. « I visionari » è un'opera d'arte-bella-inutile che risolve coerentemente-piacevolmente la sua problematica interna. In definitiva, un ritorno alla grande arte del passato. Poichè Ponzi cita Marcuse sull'assorbimento e il condizionamento di qualsiasi prodotto; possiamo anche dire in questo modo: una cattiva lettura di Marcuse (e di Benjamin?) alla base di un tentativo di « fare oggetti non condizionabili, per es. un film che serva solo come film » (Ponzi); cioè un oggetto aere perennius, per la sua coerenza-piacevolezza interna perfettamente giustificato, al di là del tempo, quindi perfettamente ingiustificato, quindi un'opera d'arte *passata*.
In conclusione, il tipo di prodotto realizzato è un oggetto per specialisti e amatori. Da artista a intenditore, a differenza di Frezza.

2) Come i limiti del soggettivismo, i limiti della vicenda (Adriana [Adriana Asti] abbandona Carlo per Roberto [Luigi Diberti] e se ne parte « affidando » Roberto alla custodia di Carlo) rimangono ugualmente invalicati.
Evidentemente « I visionari » non si esplica al livello superficiale della semplice narrazione dei fatti; anche se Ponzi si dice interessato alla narrazione di una storia, il suo « fine », a questo livello, è il sondaggio dei personaggi – messi in situazione – per giungere a rappresentarli, secondo le indicazioni di Musil citate nel film, come realmente sono, interiormente. E' appunto questa densità-essenza dei personaggi che il film cerca di cogliere. Che il film non avanzi molto su questa strada è, ancora una volta, conseguenza della priorità assoluta attribuita alla coerenza stilistica dell'opera. « Il mio è un film logico, dove una scena è la conseguenza della precedente ». Ora, è proprio questo tipo di logica che impedisce a Ponzi quella violenza nei confronti della vicenda, necessaria al raggiungimento del sondaggio che egli si propone. Il fatto che « I visionari » vuole essere un esperimento di narrazione, un esperimento sul modo di esprimersi, un'esercitazione stilistica e che questo esperimento come « pura questione di ritmi », sia il problema sul quale si arrovella l'autore e ruota l'intero film, finisce al limite per vanificare tutti gli altri problemi, rendere impossibile il raggiungimento di altri fini, divenuti, davanti a questo, irrimediabilmente secondari, al limite, in concreto, irrilevanti. Anche « l'anima dei personaggi » rimane indeterminata, irraggiungibile. Diventata dominante, la logica della creazione non tollera deroghe. Ponzi, come, nella sequenza finale, il regista del dramma di Musil protagonista del film, rimane « assolutamente solo davanti all'opera che ha creato e che gli si rivolta contro ».

3) Considerato all'interno della via scelta e percorsa, coerentemente, sino alle estreme conseguenze, « I visionari » si situa ad un livello tutt'altro che disprezzabile. Ma, come abbiamo detto, non è questo aspetto, quanto la linea di tendenza secondo cui si muove ad interessarci. Come opera riuscita nell'ambito della linea che abbiamo cercato di individuare, esemplifica anche ottimamente il tipo di collocazione generale che i film « d'autore » trovano oggi: film di *grande* qualità; *piccoli* orticelli privati ben coltivati all'epoca delle comuni cinesi.

**Piero Arlorio**


Biblioteca Gino Bianco

*Partner*

# IL MANIFESTO DELL' IMPOTENZA

Un film nullo e pericoloso come « Partner », già indicato come manifesto del « nuovo » cinema italiano, richiama una serie di problemi di tendenza che è necessario affrontare con rigore. In « Prima della rivoluzione », la sua « vera » opera prima, Bertolucci, anche se con una penetrazione insolita, non si era staccato dalla prassi consueta degli esordi felici, per lo più film estremamente personali, in senso stretto, cioè ricolmi di esperienze che, seppur trasposte, conservano una netta marca autobiografica, non foss'altro perchè i protagonisti tendono ad avere la stessa connotazione di classe dei loro autori. Bertolucci aveva intessuto una approfondita e partecipata evocazione in chiave lirica delle angoscie, i timori, le lacerazioni del « suo » piccolo-borghese di provincia. Nessuna difficoltà quindi a riconoscere a Bertolucci il coraggio di avere rotto radicalmente con l'idea che ci si faceva di lui e di avere realizzato un film disorganico, caotico, ma che è un tentativo di uscire dall'impasse. Tra l'altro, lo spunto del film non era per nulla disprezzabile; non solo, infatti, il giovane inibito, impotente, incapace – come ogni degno frutto di una società autoritaria – che si « inventa » un alter-ego supposto in grado di far ciò che egli « desidera », ma non « osa », ma *anche* il sostanziale fallimento di questo partner che pur sembra avere tutti gli *atouts*. Per conseguenza, sia la critica di un determinato comportamento in rapporto ad una determinata società, sia la critica di questa società. Purtroppo il *cahiér de doléance* verte sui « modi » e sulla loro pregnanza. (E lasciamo subito da parte il puzzo di snobismo e di essere *dans le vent* del tema; o meglio della vicenda: un professore di teatro che, per il tramite del sosia, tenta di mettere in pratica un teatro per le strade; dove Godard di *La cinese* e gli « studenti » spuntano subito come riferimenti). Che Bertolucci fosse grande ammiratore di Godard per ora lo si sapeva dalle sue dichiarazioni poco dai suoi film. Al contrario « Partner » è « godardien comme il n'est pas permis », nel senso che di Godard ha assunto i vezzi, i procedimenti, les trouvailles periferiche, il rimasticamento dei luoghi canonici, la pubblicità è fascismo, il *penchant* per i detersivi come simbolo della società dei consumi, e altro aronismo d'accatto, senza assumerne la lezione profonda. Se Godard ha preso l'impegno di far riferimento al Viet-Nam in ogni suo film, Bertolucci si è messo a tappezzare oscenamente di bandiere Vietcong cessi alberi stanze, sino ai titoli di testa – a parte l'arretratezza tutta socialdemocratica della parola d'ordine « Vietnam Libero ».



Biblioteca Gino Bianco

## Il caos prestrutturale

Insomma materiali bruti; per usare una terminologia cara a Bertolucci, denota e non connota, è assente il momento in cui il dato passa ad un livello secondo, ad una polivalenza semantica. E' la pratica del collage culturale, dove la confusione bertolucciana sta al posto della provocazione godardiana: la noia e il nulla determinano nello spettatore reazioni qualitativamente diverse dall'estremismo e e dallo stravolgimento del reale. In Godard c'è la disarticolazione della normalità, del senso consueto, in Bertolucci la disarticolazione del vuoto. Perchè qui sta la linea di demarcazione: la prospettiva del caos ha un senso nella misura in cui non si pone come valore in sè conchiuso, monade, costruzione di un oggetto inservibile, ma si sviluppa in funzione di un discorso saggistico-interpretativo-rivelativo, diventando metafora di una visione del mondo.

In « Partner » il tentativo di giungere ad un disvelamento della realtà autentica attraverso la disgregazione degli schemi comunicativi tradizionali, anche se non rimane nell'ambito dello sperimentalismo linguistico fine a se stesso tipo underground, sbocca nell'informalità prestrutturale, nella mancata finalizzazione del caos. L'incapacità di ricondurre ad una struttura organica elementi disorganici ed eterogenei, si risolve in una assenza totale di discorso, è scacco dell'interpretazione, della conoscenza del reale. E il fallimento è tanto più totale quanto più totalizzante è l'ambizione interpretativa di Bertolucci. Questa accumulazione « isterica e dissennata... non dialettica » (Marcuse) non è neppure retta da una dinamica fantasia inventiva, ma si avvale per lo più di rimasticature e, in ogni caso, di spunti generici, di istrionismo senza nerbo, di soluzioni e di gags abortiti (i tappi nelle orecchie, Giacobbe su e giù per le scale della casa di Clara, il dialogo attraverso gli spazi vuoti dei gradini, « bandiera rossa » che accompagna la lettura di una rossa lettera romantica, i versi da coyote quando rubano l'auto, oltre al fastidioso isterismo di Giacobbe saltellante).

## L'antinaturalismo

La dimensione espressiva del film ha un carattere deliberatamente antinaturalistico, sia nella ricostruzione degli avvenimenti, sia a livello di immagine schermica. Sulla base del postulato « la natura non è naturale », Bertolucci rifiuta radicalmente la restituzione mimetica del reale, optando per uno stravolgimento di ogni dato, per una rappresentazione marcatamente fittizia degli ambienti e dei gesti. Questa dimensione irrealistica si attua in varie forme, motivata da differenti criteri espressivi: ora è la concretizzazione in immagini dirette, l'esplicitazione in parole ed in azioni del dibattito interiore e del progressivo sdoppiamento del protagonista (Giacobbe e lo specchio, Giacobbe il muro rosa e la sua ombra ecc.); ora è l'ironia sui modi tipici di un certo cinema, che va dall'irrisione (Clara scende la scala con « adeguato » accompagnamento musicale) alla dichiarazione di rifiuto dello schema (il furto dell'auto, Petruska che porta in gita Giacobbe e Clara); ora è la volontà specifica di caricare le sequenze di un significato simbolico, attraverso l'immagine ritenuta pregnante (la culla del « Potemkin » che ruzzola per le scalinate di Valle Giulia, le maschere anti-gas, i giovani boys-scout che corrono con le fiaccole fumogene) o l'accumulazione semplificante di segni (l'episodio della pubblicità, il fascismo trova ahimè il suo simbolo nei detersivi); ora è una recitazione diretta a fare emer-



Biblioteca Gino Bianco

gere il gesto autentico in opposizione a quello convenzionale-naturale. Alla natura storica è idealmente contrapposta una natura originaria, fuori della storia.

Ma i balbettii di un linguaggio che si ipotizza non compromesso restano il discorso inarticolato di una visione preistorica. Non basta proiettare l'ombra sdoppiata d'un burattino gesticolante, né un volto arringante-piagnucolante su un fondo colorato per esprimere significati profondi o far acquistare densità a uno sproloquio senza senso. In questo modo si *sopprime* la realtà e ogni contatto possibile con essa e si cade irrimediabilmente nella palude del magma indistinto fine a se stesso. Dal linguaggio reificato, dall'insterilimento dell'interpretazione, non si esce con la deformazione gratuita degli elementi, ma con la totale funzionalizzazione espressiva al discorso sul reale, alla conoscenza.

## Il gesto, il teatro

Bertolucci, rivalutando il gesticolare, tende a recuperare una gestualità concreta, svincolata dalla sua funzionalità istituzionalizzata, come segno della disinibizione dell'io: riappropriarsi della supposta natura originaria è allora l'unico gesto catartico possibile, liberare il partner che è in ciascuno di noi – « buttiamo la maschera » – come insegna la *morale* del film. Ma l'immediatezza del gesto, ipotizzata come valore esistenziale, non è il superamento del mondo borghese, ma una deviazione dal piano del confronto reale, una fuga di fronte alla reificazione strutturale del sistema.

L'illusione di poter andare oltre l'arte borghese attraverso l'happening, il gesto, trova il naturale corrispettivo nella illusione di cambiare il mondo con il teatro. « Le cose sono preda del male, cioè dell'irrealtà: il teatro è una delle vie che conducono le cose alla realtà ». La bottiglia Molotov diventa la bottiglia Majakowski. Il teatro è visto come elemento disgregatore del tessuto sociale e della coscienza individuale. La realizzazione dello spettacolo diventa possibilità di far saltare lo schema codificato dei rapporti. « Il veleno del teatro sparso nel corpo sociale lo decompone... è un flagello... un'epidemia salvatrice ». Il teatro acquista un valore magico, taumaturgico. Il teatro, il gesto catartico e la rivoluzione tendono a identificarsi. Così la rivoluzione del teatro (dell'arte, del cinema) è sinonimo e *sostitutivo* della rivoluzione. « Il solo dovere di un uomo di teatro è fare del teatro ». Quindi, il solo dovere di un fresatore è fresare, il solo dovere di uno studente studiare. *La mistificazione è totale*. Bertolucci ha liberato il suo partner. La radice ideologica emergente è assolutamente infantile: teatro e rivoluzione sono considerati da un angolo di visuale integralmente soggettivistico, come via di uscita da uno smarrimento adolescenziale. Nel falso impegno di Bertolucci la rivoluzione è funzionalizzata alla poesia, non viceversa. Non terrorismo, ma inedia e sterilità. « La vita di ciò che è morto che si muove in se stessa ».

**Piero Arlorio e Paolo Bertetto**

**Giancarlo Buonfino**

**L'ALIBI DI SCORTA**

**Lerici editore**



Biblioteca Gino Bianco

# *ATTI POLITICI*

# IL CINEMA E IL MOVIMENTO STUDENTESCO

Che il MS abbia mandato al diavolo i metodi e (in parte) i contenuti del tradizionale lavoro politico e che abbia postulato con la sua prassi eversiva la ricerca di nuove forme di azione, di organizzazione e di riflessione politica è un fatto incontestato e generalmente acquisito. E' in rapporto all'aspetto di novità e di rottura connaturato all'azione del movimento che va valutato ed interpretato il tentativo di qualificare il cinema in senso immediatamente politico e di definirne concretamente le possibilità eversive.

Documentare ed interpretare una lotta politica, cercando di porre in evidenza gli aspetti più significativi e più comunicabili delle azioni compiute, non è cosa di poco conto. E' già assai complesso recuperare tutte le contraddizioni, chiarire i nodi dialettici dell'azione studentesca a livello di documenti, di storia ragionata degli avvenimenti; il problema diventa assai più complesso nel momento in cui si fa ricorso al cinema (ad una narrazione per immagini) per entrare nel merito della lotta, per seguirla e documentarla in senso non celebrativo o illustrativo, ma stimolando riflessione e presa di coscienza.

Un cinema del movimento studentesco deve assolvere, nelle intenzioni, due compiti: uno informativo, l'altro propagandistico. E' bene, a scanso di equivoci idioti, chiarire subito l'uso dei termini. Informazione significa per noi collegare in modo politico determinati avvenimenti scoprendo in essi la sostanza che li unifica e li fa significativi ed importanti; propaganda non è slogan o vendita di ideologia a buon mercato, bensì elucidazione degli avvenimenti in senso prospettico, e individuata la situazione concreta, fornire elementi per l'azione politica futura. E' ovvio che non è compito del cinema (un possibile strumento fra altri) rispondere in modo definitivo e completo a queste esigenze: sarebbe assurdo pensarlo e ancor più richiederlo. Per noi tuttavia è altrettanto evidente che il giudizio sull'incidenza e la validità di questo strumento in rapporto alla lotta politica va commisurato e relativizzato alla qualità dell'informazione e al concreto dell'indicazione propagandistica.

Da queste osservazioni generali discendono di necessità due cose: da un lato i criteri di analisi su ciò che è stato prodotto (i cinegiornali romani), dall'altro il problema assai intricato del rapporto fra il cinema (gli uomini di cinema, il cinema come fatto artistico e culturale) e il movimento politico degli studenti.

Ancora una nota di metodo sul modo di procedere: cerchiamo di rispondere alla necessità del giudizio e dell'analisi e al discorso di prospettiva in modo politico, perchè è questo e solo questo che ci interessa. Questo vuol dire non un giudizio da competenti, ma un giudizio da militanti. Non un dall'esterno io valuto e critico, ma dal-



Biblioteca Gino Bianco

l'interno del movimento politico io agisco e modifico.

#### 1) I cinegiornali di Roma

Possiamo dividere il lavoro dei compagni romani in due momenti chiaramente distinti. Il primo (i cinegiornali 1-2): l'entusiasmo e la celebrazione. In un secondo momento il *tentativo* di riflettere e prospettare (i cinegiornali 3-4).

La prima fase altro non era (e questa consapevolezza autocritica c'è, mi pare, anche nei compagni che ai cinegiornali hanno lavorato) che la registrazione entusiastica del nuovo, la scoperta di qualcosa di così potentemente dirompente ed eversivo sul piano politico che doveva essere documentato, illustrato visivamente. La forza e la novità dell'azione studentesca è così colta in modo tutto esteriore. La coscienza delle dimensioni politiche del movimento in atto non esiste; è sostituita dallo stupore per ciò che sta accadendo, dalla contemplazione degli eventi in senso entusiastico e celebrativo. Un vuoto politico insomma presiede ai numeri 1 e 2 del cinegiornale; in essi il tentativo di riassumere e unificare in discorso le esperienze e le azioni degli studenti si configura non come riflessione distaccata e lucida, ma come partecipazione emotiva ed esaltante.

A questa carenza di retroterra politico si accompagna inevitabilmente la caduta estetizzante, l'amore per la bella immagine creduta a torto capace di riassumere e prospettare le cose. Questo, come sappiamo, è profondamente falso; su questa strada, infatti, non possiamo procedere oltre ad un generico giustapporsi di emozioni che raramente si trasformano in comunicazione-informazione e mai in propaganda-indicazione. Ciò che colpisce non sono le immagini collegate fra loro da un discorso politico; ma questa o quella particolare scena (la carica poliziesca in piazza Cavour ad esempio, di per sè esemplare della violenza della polizia) in sè evidenti e chiare, ma mai unificate (il significato politico di quella violenza) dall'analisi delle azioni compiute e da una prospettiva futura politicamente argomentata.

I cinegiornali 1-2 non conducono mai alla riflessione, ma sempre alla celebrazione: per questo li rifiutiamo come indicazione su cui lavorare, ma essi rimangono come primo tentativo e contengono un invito al superamento. A raccogliere questo invito, valutando criticamente i risultati dei primi prodotti sono stati gli stessi compagni romani, infatti i numeri 3 e 4 del cinegiornale agiscono in una dimensione profondamente diversa. Tesi più alla sostanza che alla forma, più alla composizione di un blocco che alla ricerca dell'immagine ad effetto, essi sono indice della maturità superiore di tutto il movimento che passa dalla disorganica e confusa esaltazione di sè al tentativo di sistematizzazione e alla ricerca di prospettive.

Sono prove certamente superiori alle precedenti, ma non ancora rispondenti alle necessità di indicazione e di riflessione di cui il movimento studentesco, a livello di una informazione e di una propaganda di massa, ha bisogno. La loro maggior debolezza consiste in una mancanza di concretezza e in una eccessiva ideologizzazione del commento rispetto all'immagine. Mancanza di concretezza sta qui a significare insufficienza e debolezza di analisi. Vediamo azioni di lotta nell'università e interventi politici nei quartieri popolari, ma non ne comprendiamo i nessi, non individuiamo nelle immagini e nel commento il filo rosso unificante. L'ideologizzazione consiste nel sovrapporre a quelle immagini parole d'ordine e beani di comizi d'occasione che non chiariscono e non interpretano ciò che si vede; slogan, insomma, che non indicano una strada da seguire, ma semplicemente affermano cose in sè più che corrette, estranee tuttavia alla sostanza delle azioni politiche fotografate e lontane dall'aprire, seppur minime, prospettive di lotta e di organizzazione politica.

I temi dell'internazionalismo e della repressione, il lavoro politico interno allo specifico scuola-università e l'azione nella totalità della realtà sociale da quel lavoro discendente sono soltanto o un invito al dover essere o una generica informazione, per questo rimangono un po' esterni ed occasionali, non sufficientemente indicati nella loro effettiva pregnanza. Sono, in definiti-



Biblioteca Gino Bianco

va, colti piuttosto nella loro apparenza ideologica che risolti nella analisi, enumerati più che prospettati in una ipotesi di azione rivoluzionaria qui ed ora.

Per riprendere le note metodologiche iniziali: l'informazione non è fornita da una scelta qualitativa politicamente significante, ma si costituisce in spezzoni di realtà collegati dall'ideologia. L'indicazione propagandistica rimane certo emotivamente valida e trascinante, tuttavia troppo contingente esaurita in se stessa. Sul momento coinvolge e trascina, ma mai fa prendere parte, mai contiene un invito e una indicazione per l'organizzazione della lotta.

A questo punto si rende necessaria un'osservazione: c'è il pericolo nei giudizi espressi di una sopravalutazione del cinema, il rischio di essersi riferiti, nella valutazione sostanzialmente negativa, ad un altro che non esiste, che non è cinematograficamente possibile. Del resto sarebbe ingiustificato non mettere in luce la validità del lavoro dei compagni romani, sarebbe idiota e presuntuoso non considerare che essi *hanno fatto*, hanno dato un *contributo*, hanno fornito una *prima esperienza concreta*: le future operazioni cinematografiche del movimento studentesco debbono partire dall'acquisizione critica dei cinegiornali. Queste note hanno il loro senso più autentico in questa direzione: offrire il terreno di partenza per nuovi prodotti. Infatti nell'aver prodotto dei cortometraggi politici sta l'azione esemplare dei compagni romani: hanno cioè affermato, nei fatti, la giusta esigenza di chiudere con le perplessità ed i dubbi, troppo spesso paralizzanti. Hanno fornito materiale concreto alla discussione ed alla critica dei militanti, alla verifica ed al controllo di settori delle masse in lotta (1).

A Torino, per noi, c'è la necessità urgente di passare alla realizzazione, di sostanziare in un cortometraggio, con immagini e parole, la nostra risposta ai compagni romani. Svelare con l'analisi i meccanismi di



Biblioteca Gino Bianco

sviluppo di una lotta particolare (gli studenti medi a Torino, per esempio), situarla politicamente nel tessuto dei rapporti sociali e di potere, commentarla ed interpretarla infine in chiave d'azione politica futura, è il compito più urgente per noi se vogliamo uscire dalle osservazioni spesso acute ed interessanti, ma a lungo andare irrilevanti, poichè mai tradotte in pratica.

**2) Il cinema e il movimento politico degli studenti**

Il rapporto fra il cinema e la lotta politica degli studenti si è configurato secondo due direttrici fondamentali. Per gli studenti: la coscienza di poter usare per e nella lotta politica del cinema (i cinegiornali analizzati al punto 1). Per i cineasti: gli stimoli e i suggerimenti che l'azione studentesca ha fornito, sia a livello politico, sia a livello artistico culturale.

Il cinema ai cineasti: le iniziative politiche degli uomini di cinema non sono andate al di là di un piatto corporativismo e di una sostanziale povertà di idee (cfr. le note sul festival di Venezia in questo stesso numero). Sono andati all'assalto riproponendo un discorso sulla cultura, i suoi diritti e le sue libertà da un lato ingenuo ed utopistico, dall'altro pericoloso e conservatore, oscillando fra richieste di democratizzazione e rivendicazioni d'autonomia per l'artista creatore. Su queste cose non è il caso di perdere troppo tempo; è certo vero che le azioni contro i festival, le mostre d'arte e i premi letterari son cose nuove, indotte in ultima istanza dalla lotta studentesca; è tuttavia evidente che il discorso che sta dietro a simili azioni è ancora povero e fiacco, debole e senza prospettive. L'unico aspetto positivo della « contestazione » culturale sta nell'aver appreso (neanche troppo bene) che si deve agire in prima persona, non certo nella linea e nelle ipotesi in base alle quali gli uomini di cinema hanno agito finora.

Le opere: non è il caso di analizzare qui alcuni film, basti dire che la lotta degli studenti è stata finora interpretata ed evocata sullo schermo in modo folkloristico, vuoto ed idiota per sottolineare crisi esistenzial-erotiche di macerati protagonisti o come puro espediente scenografico. Anche qui è certo, c'è il tentativo di essere contemporanei, di mordere nella realtà, di comprendere e possedere le cose, i risultati tuttavia sono così squallidi e desolanti, da lasciare perplessi sulle possibilità future. Possiamo notare, in conclusione, che l'azione degli studenti, le tensioni sociali esplosive hanno agito in seno al cinema, determinando scelte formali ed indirizzi operativi nuovi, ma sempre velleitari e confusi. Assistiamo da un lato alla crisi dei moduli espressivi tradizionali, dall'altro alla ricerca di sistematizzare inquietudini e prese di coscienza. Il movimento studentesco non è, rispetto a queste cose, dispensatore di consigli e miniera di energie, agisce se mai come pungolo permanente alla soluzione delle contraddizioni, come invito concreto alla militanza attiva.

**Massimo Negarville**

(1) I cinegiornali sono stati visti troppo poco dagli studenti in lotta. Il problema della distribuzione e dell'organizzazione delle proiezioni del materiale cinematografico sulle lotte operaie, contadine e studentesche è un problema che bisogna risolvere al più presto. La mancata soluzione di esso vanificherebbe il significato e la portata del lavoro di ripresa e di montaggio.



Biblioteca Gino Bianco

## *Notizie dalla Francia*

# PER UNA POLITICA DEGLI STATI GENERALI

*« Quando si abbatte la foresta, i rami cadono »* Lenin

Passati molti mesi, dopo un riflusso e delle elezioni che vanno certo considerate come un tradimento, mentre rinasce una lotta, è venuto il momento di abbozzare una valutazione provvisoria delle possibilità, dei risultati e della funzione degli « Stati Generali del Cinema ». Non bisogna dimenticare, per guardarsi da qualsiasi forma di riformismo corporativista, che questi S.G. sono i figli diretti del Movimento di maggio e che, per conseguenza, i loro principi e la loro azione devono definirsi politicamente: in rapporto al ruolo che debbono tenere nell'ambito di una lotta rivoluzionaria.

Una volta messe tra parentesi certe fluttuazioni, un disordine apparente e alcune rinunce, tre elementi, che possono dar luogo a interessanti sviluppi, sono da mettersi all'attivo di una breve storia. Questi tre dati sono i seguenti, nell'ordine cronologico: la messa in questione del « Centre National du Cinéma », i «punti » di Suresnes e, infine, i film della Commissione di Realizzazione. Il primo era la base di partenza, la « possibilità di un inizio », il secondo indica assai bene cosa potrebbe essere, come fine, il cinema organizzato da coloro che lo fanno e lo vedono, il terzo è un mezzo, uno strumento, un soggetto di analisi e di riflessione politica.

**1) La messa in questione del Centre National du Cinéma**

Quando, il 21 maggio, dopo un dibattito tumultuoso, gli S.G. proclamarono la fine morale del *CNC*, la loro mozione, benché fosse stata approvata in poco tempo da più di cinquecento persone, non era priva di ambiguità.

Fu facile, in realtà, ricordare una regola, de *la malattia infantile* che vuole che la rivoluzione conservi almeno provvisoriamente lo scheletro delle organizzazioni amministrative borghesi nell'intento di aver sotto mano uno strumento immediato di gestione e di lotta. Malgrado le sue debolezze e i suoi difetti, il Centro, da questo punto di vista, restava uno strumento indispensabile e aveva, nel felice passato della Convenzione Collettiva, permesso d'assicurare la difesa della professione contro i monopoli capitalisti. Bisognava dunque proteggerne amorevolmente l'integrità.

A queste obiezioni sono necessarie due risposte simmetriche. La prima ricorda che, in una prospettiva leninista, la scelta non si pone tra il rifiuto e il desiderio di conservare un organismo determinato, ma, dopo aver « spezzato » lo Stato, tra un abbandono e un'occupazione seguita da una presa di possesso, da un controllo e da un riavviamento, anche provvisorio, in un'altra direzione. L'occupazione del Centre fu progettata, ma per una serie di ragioni deplorevoli, gli S.G. arretrarono davanti a un'azione che giudicavano troppo estremista, mentre era invece perfettamente normale, possibile ed efficace. Non aveva tuttavia la pura gratuità d'una parola magica, perché avrebbe reso impossibile la sua funzione di strumento di uno Stato al servizio del capitalismo.



Biblioteca Gino Bianco

Il secondo argomento constata che gli obbiettivi, così come il meccanismo di funzionamento del Centro, nella forma che aveva nel '68, lo rendevano in partenza inutilizzabile. La teoria della conservazione provvisoria d'uno « Stato borghese senza borghesia », se è in una certa misura indispensabile alla dittatura del proletariato che precede l'estinzione dello Stato, non deve servire di scusa, come in effetti capita fin troppo sovente, alle velleità conservatrici. Al contrario, è necessario, una volta assicurata la presa del potere grazie alla distruzione dello Stato borghese, semplificare, riorganizzare e riorientare, insomma rivoluzionare totalmente i meccanismi amministrativi più reazionari, pena il veder nascere o perfezionarsi le trappole della burocrazia. Il Centro non assomiglia per nulla alle PPTT nèè alle FFSS. E' null'altro che la polizia del cinema francese e, come tale, doveva e deve ancora essere messo in discussione radicalmente, faute de mieux, per lasciar posto al progetto di un organismo di controllo interamente nuovo, di semplice gestione, che non sia più complice d'un corporativismo sindacale di tipo americano – e questo fu l'errore della convenzione collettiva – che non sia più lo strumento servile della grossa produzione e delle banche, che non faccia più della « Loi d'Aidé » l'alibi « culturale » del suo compromesso fondamentale e che, infine, non aiuti più l'oppressione censoria.

**2) I sei punti di Suresnes**

Credere, come fecero i gran saggi, che i « punti di Suresnes »[1], siano la constatazione di un fallimento, che segnino un passo indietro in rapporto ai progetti presentati (ben diciannove), una vittoria della distruzione sui costruttori e del disordine sulla ragionevolezza, significa non comprendere per nulla il senso delle tre settimane di discussione così come la funzione dei progetti in questione, nell'ambito di una dialettica multiforme. Il primo errore fu evidente fin dalla prima sera. Era impossibile attenersi subito a uno schema di riorganizzazione prestabilito, astratto e votato tra altri diciannove.

Era una maniera definitiva di rendere impossibile qualsiasi movimento, qualsiasi critica, d'annullare fin dall'inizio qualsiasi esame problematico; insomma un ottimo mezzo per preparare l'avvento in forze del dogmatismo.

Una volta constatato il pericolo, si commise un secondo errore allorché ci si illuse di poter combattere questo dogmatismo con il sincretismo, di poter giungere sulla base dei tre primi progetti scelti a un'amalgama, arguendo che sarebbe stato soddisfacente per un largo elettorato e che avrebbe raccolto una maggioranza schiacciante, più « democratica » dunque, mentre non poteva trattarsi che di un compromesso mostruoso.

Questi errori non erano sorprendenti, erano la conseguenza della funzione stessa che si attribuiva a questi abbozzi. Essi infatti furono presentati come delle carte da adottare come una legislazione, mentre non erano nè potevano essere che basi di discussione, dei « progetti » in senso stretto. In questa prospettiva analitica e critica, che prese il posto non senza difficoltà nè «disordine » alla pretesa legiferante, il progetto quattro, paradossalmente, per la sua stessa « tracotanza », fu di gran lunga il

(1) Ecco i sei punti di Suresnes: Gli Stati generali del cinema sono nati da un movimento popolare di contestazione e di lotta contro l'ordine economico sociale e ideologico esistente, quello del capitale, protetto dall'apparato statale. L'obiettivo degli SG è trasformare la vita culturale e dunque il cinema, essenziale alla vita della nazione, in un servizio pubblico.

1/Distruzione dei monopoli, creazione d'un organismo nazionale e unico di diffusione e di sfruttamento dei film con percezione diretta nelle sale; creazione d'un organismo nazionale dei mezzi tecnici (laboratori, studi, pellicola ecc.).

2/L'autogestione con l'intento di lottare contro il mandarinato, la sclerosi e la burocrazia. I responsabili a tutti i livelli saranno eletti per un periodo limitato, controllati e revocabili da parte delle istanze che li hanno eletti.

3/Creazione di gruppi di produzione autogestiti non sottomessi alla legge del profitto capitalistico.

4/Abolizione della censura.

5/Integrazione dell'insegnamento audiovisivo nel quadro generale di un insegnamento rinnovato: autogestione da parte degli insegnanti e degli studenti, apertura a tutte le classi sociali.

6/Stretta unione del cinema con una televisione autogestita, indipendente dal potere e dal capitale.



Biblioteca Gino Bianco

più fecondo, perché l'estremismo delle sue proposte fece intravvedere nel serioso fittizio dei suoi rivali delle fessure che non sarebbero state svelate in sua assenza[1].

I sei punti sono il risultato di una riflessione collettiva che, anche se non si svolse sempre nella calma dell'utopia, sfociò non di meno in un condensato rigoroso. Essi possono servire da base e ingenerare un lavoro futuro, costruttivo questa volta, ma tale che non potrà non essere lungo, concreto, strettamente dipendente dalla pratica e che, soprattutto, non dovrà, come fu invece manifestatamente e troppo spesso il caso dei progetti del mese di maggio, avanzare staccato da una lotta rivoluzionaria più generale. Questi punti avanzano alcune posizioni di lotta importanti perchè, presi nella loro totalità, sono inconcepibili senza un rivoluzionamento completo dell'ambiente sociale. Infine, prendono in considerazione sia la forma economica d'un cinema futuro, sia i presupposti impliciti nella libertà del suo contenuto ideologico e della sua estetica.

Perché presuppongono una centralizzazione pubblica limitata e precisa come conseguenza della distruzione dei monopoli (punto 1), mentre portano avanti l'esigenza dell'autogestione e, sul modello della Comune di Parigi, dell'elezione e della revocabilità dei responsabili (anche se rimangono imprecisi sulla natura delle « istanze » elettrici) come rimedi ai pericoli burocratici di questa centralizzazione (punto 2). Stabiliscono l'indipendenza del cinema dal profitto (punti 1 e 3) e dalla censura (punto 4). Conformemente alla stessa prospettiva, si prendono ben guardia dal definire delle regole formali e, soprattutto, un realismo vecchio o nuovo, socialista o meno, preoccupandosi, per contro, di prevedere una forma di insegnamento in cui l'autogestione come l'apertura a tutte le classi sociali, caso ne rimangano, chiuderebbero la porta non solo a qualsiasi forma di asservimento economico ma anche a qualsiasi tipo di settarismo (punto 5). In ultimo, era utile ricordare gli stretti legami che apparentano la televisione al cinema e reclamare, quindi, la sua indipendenza da qualsiasi autoritarismo (punto 6). Se si deve tener conto di monopoli potenti e organizzati quali i laboratori, le banche, certe circuiti e certe compagnie, rare ma proprio per questo ancor più forti e pericolose, il cinema, almeno a livello di produzione, è caratterizzato da una fragilità economica che non ha equivalenti in nessun altro settore del capitale. Questa debolezza può permettere dei cambiamenti così rapidi e radicali da sembrare paradossali. In ogni caso essa permette ai sei punti di prefiggersi la realizzazione quasi immediata del celebre proposito di Engels, sostituendo « l'amministrazione delle persone con l'amministrazione delle cose » e mostrando come la gestione materiale possa da sola preservare l'indipendenza degli individui. Ciò non di meno, non bisogna dimenticare che questo rovesciamento della logica da produzione non è possibile che come conseguenza di un cambiamento globale della società. Credere che sia possibile modificare una sola isola economica dove il cinema si troverebbe protetto come un indigeno in una riserva, ritenere che i monopoli capitalistici e relativi alleati riformisti vogliano di buon grado, nel nome di un vago « amore per il cinema », cedere in maniera altro che simbolica su questo unico punto « culturale » è illusione pericolosa. Un cambiamento parziale è forse realizzabile temporaneamente, localmente, grazie ad uno di quegli arretramenti tattici che le società a capitalismo complesso sono in grado di effettuare per opprimere con maggior tranquillità ciò che fanno finta di liberare; ma questo tipo di mutamento è condannato a una naturale asfissia se una rivoluzione totale non sopraggiunge a portargli l'ossigeno necessario.

### 3) La commissione di realizzazione

Nel frattempo, gli S.G. hanno mostrato che il loro cinema non era solamente un desiderio smarrito in un futuro ancora indistinto, ma anche un mezzo di giungervi e, meglio ancora, di contribuire al suo avvento.

(1) I progetti erano numerati da 1 a 19, ognuno era stato preparato da un gruppo riunito spontaneamente e liberamente. Il progetto 4 era il solo a prevedere un'organizzazione cinematografica con accesso gratuito alle sale. Una tassa analoga a quella della TV sarebbe stata ripartita da un Organismo Centrale puramente amministrativo tra le varie unità di produzione autogestite.



Biblioteca Gino Bianco

La Commissione di Realizzazione e il suo lavoro, quali che siano le critiche di dettaglio che le si possano avanzare, costituisce la partecipazione concreta degli S.G. a un movimento rivoluzionario che è ancora « in corso ». Per questa lotta essa ha affilato le sue armi e ha prodotto dei film che possono costituire delle preziose indicazioni per il futuro.

In primo luogo, questi film furono concepiti come degli strumenti di utilizzazione immediata; strumenti e non « opere ». D'altra parte non hanno avuto la pretesa condiscendente di mettersi al « servizio del popolo » in forma paternalistica, ma hanno voluto farsi, a tutti i livelli, dal soggetto alla proiezione, *con* il movimento operaio e studentesco. Questo lavoro in comune si è organizzato allo stadio della prima elaborazione, domandando agli operai di definire ciò che essi volevano esprimere. S'è sviluppato durante la stessa preparazione del film. Il dialogo tra l'équipe di realizzazione e gli interessati è proseguito nel corso della realizzazione, del montaggio e della redazione del commento. Ha trovato il suo culmine grazie al metodo di diffusione. I film, in effetti, non sono per nulla visti come prodotti compiuti, ripiegati sulla pienezza della loro forma e sulla esaustività del loro contenuto, capaci di fornire nello stesso tempo i fatti e gli insegnamenti che ne derivano. Al contrario, sono gli elementi di un dibattito, un'apporto che gli spettatori debbono a loro volta discutere e completare. Per pura coincidenza gli S.G. perseguono un tentativo identico a quello de « La hora de los hornos », dell'argentino Fernando Solanas, che non vuole essere altro che un mezzo di agitazione e di provocazione. Il carattere collettivo di questo cinema comporta un'inevitabile anonimato.

Sia ben chiaro: non si tratta per nulla di rifiutare la creazione individuale nè di voler sopprimere l'indipendenza dell'artista o dell'intellettuale, e a questo proposito si può facilmente rifarsi alle « parole agli intellettuali » di Fidel Castro. Si tratta, nell'ambito di una prospettiva rigorosamente rivoluzionaria, di tener ben fermo che la creazione e l'analisi sono il compito, meglio: il dovere, di tutti; che la loro piena efficacia non può essere raggiunta se non grazie ad un lavoro comune. Ciò significa che un cinema di lotta quotidiana deve rompere momentaneamente con le prerogative dell'autore .

Ancora una volta non si tratta di lanciare degli anatemi. Non è assolutamente vieta-



Biblioteca Gino Bianco

to credere che, una volta stabilita la distinzione, il cinema diciamo di creazione e il cinema di lotta possono completarsi e vivificarsi, che le nuove esperienze dell'uno possano profittare all'altro e viceversa. D'altra parte il termine anonimato dev'essere spogliato di qualsiasi ambiguità. Non è assolutamente il caso di una spersonalizzazione perpetrata a vantaggio d'un settarismo centralizzatore di tipo zdanoviano, che detterebbe gli steotipi delle idee e delle forme, ma la conseguenza logica d'un lavoro collettivo, d'un confronto permanente portato avanti tanto nel seno dell'équipe tecnica quanto con il « soggetto » e lo spettatore. Tanto è pericolosa la volontà di fare in astratto del cinema un'arte « popolare », tanto è utile e indispensabile, nel caso preciso e delimitato d'un cinema di testimonianza e di riflessione rivoluzionaria, ricercare costantemente l'appoggio e il contatto dell'avanguardia delle masse.

Altri film sugli « avvenimenti » di maggio sono stati realizzati al di fuori degli S.G. e, anche se si deve lamentare che i loro realizzatori non si siano uniti alle équipes della commissione di realizzazione, sarebbe fuor di luogo e vano farne il processo nel nome di una qualche esclusività morale o politica di questi Stati. Più grave è la nascita di una cooperativa, creatasi, di fatto, da una vera e propria scissione. Da un punto di vista puramente morale, questa frazione, che prese pretesto della sua defezione la mancanza di serietà e di efficacia della Commissione, è già deplorevole, perché coloro che la costituiscono non hanno potuto girare che grazie agli S.G. e perchè il materiale che hanno deciso essere di loro esclusiva proprietà in virtù del loro « diritto d'autore », costituisce oggigiorno una grave lacuna per la realizzazione di quel « film di sintesi » che è attualmente in cantiere. Ma è ancora più deplorevole dal punto di vista politico. Creare un gruppo di produzione indipendente dove autori diversi metterebbero il loro talento al servizio dei diversi movimenti o partiti più o meno « di sinistra », facendosi così gli interpreti della Fédération de la Gauche Socialiste, del Parti Socialiste Unifiée o del PCF, a piacere, non può sfociare che nella confusione e nella totale perdita della funzione che può avere oggigiorno il cinema militante. E' sostituire una pubblicità elettorale qualsiasi, dunque mistificatrice, a ciò che è e deve rimanere un mezzo d'agitazione permanente[5]

**4) Per concludere**

Indubbiamente gli sforzi degli S.G. possono ancora sembrare incerti – tanto che alcuni hanno potuto qualificarli di « simpatico casino » (Cinema '68) –; certo, alcune decisioni e alcuni contribuiti hanno

(5) Alla fine di maggio furono create tre commissioni: Realizzazione, Materiale e Diffusione. Avevano tutte lo stesso obiettivo: assicurare, in contrapposizione alla propaganda mistificatrice dei canali ancora e sempre in mano della borghesia (giornali, radio, televisione ecc.), un'informazione che ristabilisse la realtà dei fatti e portasse alla mobilitazione delle masse popolari.
Queste intenzioni restarono lettera morta per una sola ragione. La CGT e il PCF si opposero a che anche un solo laboratorio conducesse uno sciopero attivo. Sostenevano che realizzare lo sciopero dei laboratori era stata cosa molto difficile per cui rompere l'unità dello sciopero, anche in un solo laboratorio, avrebbe compromesso la ripresa del lavoro anche negli altri. Naturalmente questa linea fu seguita prima degli accordi della rue de Grenelle. Si determinò così un tipo di azione incoerente. Le équipes di realizzazione, assai numerose, giravano senza sapere molto per chi, perché e come. La Commissione Materiale fu costretta in breve tempo a svolgere un lavoro di regia elementare e del tutto inefficace. Essa era nelle mani del PCF. Occorsero più di due settimane prima di far accettare l'idea, avuta da altre équipes che lavoravano ad es. per conto dello SNESup, di utilizzare laboratori stranieri.
Dal canto suo la Commissione di Diffusione non poteva che proiettare del materiale vecchio (estratto tutto, salvo in rarissime occasioni, dai fondi della Federazione dei Cine Clubs) nei luoghi di lavoro occupati, quando lo poteva.
Nella misura in cui il movimento rifluiva, gli scioperi finivano e si delineava il « ritorno alla normalità », le équipes di realizzazione dimenticarono il significato di anonimato, di film d'informazione e di lotta. In questa situazione non mancarono degli opportunisti che proposero la fondazione di una cooperativa che raggruppasse le équipes e assicurasse il compimento dei film. Questa intenzione, lodevole in linea di principio, si rivelò di fatto un semplice recupero finanziario e politico del materiale. Divenuti un'associazione legale, gli SG cercarono di trattare con questa cooperativa, ma non fu possibile trovare alcun accordo, neppure sui negativi che appartenevano di fatto e di diritto agli SG. Essi crearono allora una società di produzione per accogliere quelle équipes per le quali la fine degli scioperi non significava la fine della lotta.
In seguito, gli SG non solo hanno provveduto a terminare i film loro confidati, ma, dopo il luglio '68, ne hanno assicurata la diffusione in maniera efficace.



Biblioteca Gino Bianco

potuto apparire inconsistenti se non puramente negativi, ma, anche se la loro azione non è stata priva di debolezze esitazioni e sbandamenti, è evidente che, camminando nella direzione di una radicalizzazione progressiva, il loro impegno non è stato privo di risultati nè di utili lezioni che fortunatamente vanno oltre il semplice campo del cinema. La negatività, la diffidenza nei confronti di ogni iniziativa troppo affrettata sono perfettamente normali. Nel momento in cui sarebbe pericoloso organizzare troppo affrettatamente una rivoluzione effettiva, che dire dei burocrati che vogliono « ordinare » una rivoluzione che non esiste ancora e la cui via non ha ancora avuto nè il tempo nè la possibilità di definirsi completamente. Perché la rivoluzione che noi vogliamo non riconosce nè esempi nè modelli, dei principi senza dubbio e qualche punto id partenza preciso, ma nulla di più. A questo lungo, indispensabile processo di realizzazione della teoria nella pratica, il cinema può contribuire e gli S.G. possono aiutarlo. Di fatto l'aiutano già, realizzando la loro rivoluzione per, mediante, e dentro la Rivoluzione.

**Louis Seguin**

# Prima dichiarazione dei Newsreels

Riteniamo che le trasmissioni di informazione, attualmente esistenti alla televisione, non soddisfino i nostri bisogni. Il punto di vista dei servizi d'informazione dell'*establishment* non soltanto limita il loro atteggiamento a trattare con efficacia di ciò che *essi* definiscono « informazione », ma proibisce nello stesso tempo una ridefinizione costante di ciò che è importante e pertinente: ciò che costituisce « l'informazione ».

Noi siamo: 1° impegnati in un processo di liberazione rispetto a numerosi concezioni in vigore nella società americana, così come in lotta per cambiare i suoi sistemi di organizzazione e di controllo; 2° la nostra solidarietà va a coloro che lavorano a rendere tangibili questa liberazione e questo cambiamento in America e negli altri paesi, e perciò abbiamo intenzione di fare film su queste persone e il loro lavoro; 3° la nostra concezione dell'informazione è definita dalla *nostra* esperienza che è vicina a quella delle persone che lavorano per cambiare le cose.

*Noi siamo cineasti che cercano – per il tramite di una organizzazione in grado di produrre e distribuire rapidamente più tipi di film – di avvicinare e corrispondere con altri cineasti, qui e all'estero, impegnati in una lotta per un cambiamento.* Sul piano individuale, abbiamo filmato parecchi avvenimenti che noi consideriamo come « informazione »: manifestazioni, atti di resistenza, innumerevoli iniquità e ingiustizie, situazioni significative. Talora questi film erano compiuti, talora no. Assai sovente, essi arrivavano troppo tardi, e non erano mostrati a coloro che avrebbero potuto utilizzarli nella maniera migliore. Ora, noi ci siamo raggruppati.

*Dividiamo provvisoriamente i film in tre categorie: I film d'informazione, d'educazione e tattici.*



Biblioteca Gino Bianco

*Informazione*: resoconti rapidi di fatti che consideriamo importanti. Noi avremmo dovuto, recentemente, filmare le manifestazioni del Pentagono, la « settimana contro la coscrizione », la manifestazione dell'Hilton, i moti dei ghetti, i dilemmi politici degli hippies newyorkesi, i marines disertori. Dal nostro punto di vista, molti fatti sono importanti, nella misura in cui implicano una ridefinizione della società americana. Noi proponiamo che copie di film basate su tali soggetti siano distribuite nello spazio di una settimana attraverso il paese e fuori delle nostre frontiere.

*Educazione*: film più lunghi per analizzare in dettaglio questo o quel fatto preciso. Interviste con Le Roi Jones, con Garrison, con individui la cui esperienza si apre su terreni sui quali siamo male informati (per esempio: dockers, poliziotti...); studi di fondo sui problemi urbani, i provos, i drogati, le scuole primarie, etc... Delle copie compiute dovrebbero essere distribuite nello spazio di tre settimane-un mese.

*Tattiche*: film che rispondono direttamente ad un bisogno preciso. Per esempio, la geografia di Washington e del Pentagono, gli scontri con la polizia a cavallo e i gas lacrimogeni, i mezzi differenziati di protezione, etc.

Questi elenchi non sono esaustivi. La nostra prima preoccupazione è di cominciare a produrre i film d'« informazione » regolarmente. Nel corso dello sviluppo, affronteremo in seguito le altre categorie.

*Noi cominceremo la distribuzione tramite le reti esistenti, come quelle del S.D.S. (Student for a Democratique Society), della Underground Press, dei raggruppamenti contro la guerra e della cooperativa Film-Makers.* Al contrario dei servizi di affitto di film, noi non ci basiamo su un sistema di richieste. Vogliamo, all'inizio, fornire copie gratuite a tutti i raggruppamenti che potranno farne il più largo uso possibile. Ciò dipenderà dal denaro che riusciremo a raccogliere per finanziare il progetto.

Noi tentiamo due cose nello stesso tempo. Vogliamo creare e mantenere un gruppo permanente di « attualità » (*newsreel*) a New York, capace di produrre due film al mese per cominciare, e di distribuire agli altri gruppi del paese da 12 a 14 copie di ciascun film. Vogliamo aumentare l'attività di questo gruppo, per allargare la rete di distribuzione, provocando la creazione di gruppi newsreels similari nelle altre grandi città degli Stati Uniti.

**POSITIF**

N. 99, novembre 1968

**Michel Ciment**/La Yugoslavie a Pula; **Michel Ciment**/Entratien avec Dusan Makavejev; **Vincent Porter**/Le cinéma anglais en 1968; **François Guerif**/Jhon Guillermim, l'homme à tout faire; **Charles Jameux**/Genie de Louise Brooks; **Raymond Borde**/Saint-Sebastien en 1968; **William Hale**/Lettre (publiée par Bertrand Tavernier); Encyclopedie permanente du cinematografhe; Les films: **Michel Pérez**/Baisers volés; **Michel Ciment**/La belle et le cavalier; **Charles Jameux**/L'inconnu de Shandigor; Depuis A jusq'à Z; **Albert Bolduc**/Les infortunes de la liberté: un affaire «à tout casser».

Comité de redaction: R. Benayoun, A. Bolduc, R. Borde, F. Buache, B. Chardère, M. Ciment, B. Cohn, J. Demeure, M. Firk, G. Fofi, G. Gozlan, A. Kyrou, G. Legrand, E. Losfeld, L. Seguin, R. Tailleur, P. L. Thirard. Secretaire de redaction: L. Seguin. Abonnements: Italie 12 numeros 72 F. ccp 13312-96 Paris. Editions Le Terrain Vague, 14-16 rue de Verneuil, Paris 7e, France.



Biblioteca Gino Bianco

**SOMMARIO DEI PRIMI CINQUE NUMERI**

**N. 1, maggio 1967, 64 pagine.**

I 400 colpi; « Way down east » – il cinema nel 1966 (G. Fofi); Made in Usa e made in France (M. Ciment), Il conformista Charles Spencer Chaplin (G. Rondolino), Nastri giornalisti pubblico (P. Gobetti), Da Nenni a Mao (G. Fofi), Sociologia de « L'estate » (G. Tinazzi); La guerra è finita: la pazienza e l'ironia – intervista ad A. Resnais (R. Benayoun, M. Ciment, J. L. Pays); I film: I buoni fucili (G. Volpi), Riposino in pace (M. Negarville), Il gorilla saggio (P. Bertetto), La vita al castello (G. Volpi), Anatomia della violenza o violenza dell'anatomia? (M. Negarville), Station blues (G. Fofi); Il sesso degli angeli (G. Volpi), Brooklin/Auschwitz (B. Gambarotta).

**N. 2, settembre 1967, 104 pagine.**

I 400 colpi; « La guerra è finita »: Il cuore e il cervello (F. Buache), Dimensione di un film (P. Bertetto), A film politico giudizio politico: 1/J. Montaner, 2/P. L. Thirard, 3/la redazione; La primavera e le rondini – lettera dalla Francia (M. Ciment), Per una veridica filmografia del verace Totò (S. Esposito), Last new cinema: Mekas corp. (V. Attolini); Welles: una pancia piena d'idee, Il migliore dei mondi – l'europeo in quattro film (G. Fofi), Il festival di Cannes 1967 (F. Buache), Ombre bianche – il festival di Pesaro 1967 (G. Volpi), Marco Bellocchio: vento dell'est – intervista su « La Cina è vicina » (G. Fofi); I film: Gli eroi neri di Melville (G. Volpi), « La civilisatio du cul »: 1/Una donna borghese (P. Bertetto), 2/Note su Godard (G. Volpi e M. Negarville), La Polonia con i veli (M. Negarville), Niente a nessuno (P. Arlorio); 14 film.

**N. 3, dicembre 1967, 64 pagine.**

I 400 colpi; Luis Buñuel: La semplicità del genio – intervista (A. M. Torres, V. Molina-Foix, M. Perez Estremera, C. Rodriguez Sanz), Un leone che morde (M. Negarville); Quale cinema: Godard il guerrigliero (G. Volpi), Le pecore dell'ordine (G. Fofi), Una rorde erotico-politica (G. Rondolino), La negazione assoluta di Bresson (G. Volpi), Un fotografo un delitto una palla da tennis (M. Morandini), Congetture sull'Edipo (P. Bertetto); Il cinema americano della falsa coscienza: Autunno senza Cheyenne – Ford e « Missione in Manciuria » (P. Arlorio), Segni di riscontro su una vecchiaia felice – Hawks e « El Dorado » (G. Fofi).

**N. 4, marzo 1968, 96 pagine.**

I 400 colpi; Cultura o rivoluzione? (redazione); Joseph Losey: Le ali mozze (P. Gobetti), I verdi prati di Oxbridge (G. Volpi), Losey su Losey – intervista (T. Milne), I rapporti di potere (R. Delmar); Quelli della crisi: Arthur Penn: Della violenza (M. Dori), Fragrante delitto (M. Morandini), Jerry Lewis: Jerry doppio e plurimo (S. Esposito), Tecniche per la follia – intervista (R. Benayoun e A. S. Labarthe); La critica del nonno (G. Buonfino); Gli irrequieti: Jerzy Skolimowski: Polonia mani in alto – intervista (T. Perez-Turrent, C. Rodriguez Sans; A. del Amo), La testa le gambe la rincorsa il salto (M. Ciment), filmografia; Roman Polanski: La vivisezione dei cadaveri (P. Arlorio), « Cul de sac » (G. Crepax), Il vampiro delicato (M. Regaldo); I film: Studiare Mao (G. Fofi e G. Torri), L'anarchico dandy (G. Volpi), Il tempo e il denaro (G. Fofi), Giochi ambigui (G. Rondolino), In catalessi (G. Croce), Rivoluzione, copulazione (P. Odasso), I piccioni viaggiatori (P. Arlorio), Una sporca morale (M. Negarville), Un samurai giallo spento (O. Chiantore).

**N. 5, agosto 1968, 104 pagine.**

I 400 colpi; Cultura al servizio della rivoluzione (documento del MS); Pesaro: Centrosinistra allargato (documento del MS); Solanas e il cinema didattico: Molti Vietnam (G. Fofi), « La hora de los hornos » (O. Getino e F. Solanas); Brasile: il cinema nôvo: Punti preliminari (G. Volpi), Un cinema politico (P. Arlorio), Le armi del Terzo Mondo – intervista a R. Guerra (P. Le Tasse, V. de Lemos, E. Echefut), La parola e la violenza – intervista a G. Rocha (P. Arlorio e M. Ciment); L'altra riva: Cinema e guerriglia (documento della sezione cinema dei vietcong), Insegnamento di un film cinese (G. Fofi), Il lavoro artistico – documento dell'esercito popolare cinese (a cura di E. Masi); Il giovane cinema italiano: I puledri stanchi (S. Esposito); Due+due=Trio (G. Fofi); L'eroe negativo – intervista a S. Samperi (G. Tinazzi), « Grazie zia » (P. Odasso); Primavera in Francia: L'affaire Langlois (O. Volta), I cineasti gli operai gli studenti (P. Gobetti, G. Torri, G. Volpi), Lettera da Parigi (M. Ciment), La buona coscienza (redazione); Cronaca del cronopio; I film: Godard uno e due (G. Volpi e P. Bertetto), Godard... Godard... (G. Buonfino), La psicanalisi non rende (M. Negarville), « L'ora del lupo » (G. Crepax), La violenza del sistema (O. Chiantore), Difesa di Rivette (G. Rondolino).

Sono disponibili ancora alcune copie dei numeri 4 e 5, al prezzo di L. 500 l'una. Inviare l'importo esclusivamente per versamento sul ccp n. 2/44787 intestato a G. Torri, precisando sul retro del bollettino il numero richiesto.



Biblioteca Gino Bianco

# CRONACA DEL CRONOPIO

*Il mondo sarà dei cronopi, o non sarà (J. Cortazar).*

**Il cinema ai cineasti, e il capitale a chi?**

Della parola d'ordine avanzata incautamente da alcuni (da quasi tutti i registi ultima generazione e i loro profeti) non è tra noi chi non veda i limiti «corporativi», di difesa categoriale, «di basso» sindacalismo. Perchè basso? Perchè in realtà dietro quella parola d'ordine si nasconde la difesa di un ruolo di massimo privilegio economico e di potere direttivo su altri, più veri sfruttati. Contrariamente a, mettiamo, i doganieri francesi quando scrivevano sui muri delle loro caserme di confine «la dogana ai doganieri», durante il maggio, o agli studenti che gridano «la scuola agli scolari», o ai metalmeccanici che dicono «la fabbrica agli operai», i «cineasti» non sono direttamente classe operaia, ma piuttosto, se si vuol spingere a fondo l'analogia, capi intermedi, o ingegneri, tecnici. I quali, nel maggio e anche qui da noi nelle lotte di questi mesi, se in rivolta, le loro rivendicazioni non le ponevano come strettamente settoriali e economiche ma in rapporto ai loro dipendenti, in unione con questi contro il padrone. In un modello finale: per gestire assieme a questi l'impresa, strappandola al padrone. Assieme, e non su.

Dov'è che non funziona l'analogia con i «cineasti»? Almeno in tre ordini di problemi: Chi è il padrone; Chi è la classe sfruttata; Chi sono i cineasti. Ora, in quanto industria tutta particolare, il cinema ha sì distinzioni di classe chiare come quelle di altre industrie, ma con alcune distorsioni nel modo in cui essa funziona (quantomeno dopo la fine delle «grandi firme», che riguardavano poi solo l'America; grandi firme sono ancora ad est le grandi industrie di stato mono od oligopolistiche). Nell'accezione di «cineasti», i «cineasti» indicano se stessi, e cioè registi, sceneggiatori, «alti» tecnici, «piccoli» produttori, fors'anche certi critici. Non la «mano d'opera» dei piccoli tecnici, piccoli attori, piccoli mestieri specializzati e non. Per padrone intendono lo stato e il gran capitale. Per classe sfruttata se stessi, che in realtà sono insieme sfruttatori rispetto ai terzi e sfruttati rispetto ai primi, a chi ha la lira e la banca piena. Ma i «cineasti» sono artigiani e artisti, dunque una categoria ancora distinta all'interno, e in cui differenziare ancora il vario grado di potere o sottomissione è assai arduo, e cambia anzi con rapidità estrema da impresa a impresa, da film a film. Inoltre: c'è una categoria vastissima e altra cui il prodotto è destinato, il cui peso è variamente ascoltato, poichè la si esalta o condanna a piacere e interesse, e che è il pubblico, quasi sempre o massa di buoi da incantare, o setta privilegiata.

Direi che il nodo dell'ambiguità sta nel carattere spurio della figura quasi-centrale dell'operazione, o che dovrebbe secondo i «cineasti» esserlo: il regista. Artista a servizio, e variamente compensato, variamente sfruttato – egli rappresenta la giustificazione e la condanna di tutta l'industria cinematografica meno «industrializzata», poichè egli è «artista», e dovrebbe godere di uno statuto



Biblioteca Gino Bianco

speciale riconosciuto dalle società evolute agli artisti. Di qui la sua ambiguità: di giullare del potere, di sfruttato, di sfruttatore, di creatore, di servo e di padrone, di integrato e integratore, di potenziale disintegratore, e anche potenziale disintegrante di sé come intellettuale privilegiato. Di qui la contraddizione del suo ruolo, negata però strenuamente proprio dal non voler mai risalire alle radici della contraddizione, che consistono ancora una volta nell'esame della «funzione sociale dell'arte», qui ed oggi. E' evidente che qui ci riferiamo a quel che, nell'accezione borghese avanzata contemporanea, è ancora definibile come arte, e non alle salsicce muffose di Corbucci o Girolami. Ma proprio in questo campo più mobile e incerto, la contraddizione andrebbe affrontata ab ovo, con una chiarificazione teorica che è invece quella sistematicamente, proditoriamente, interessatamente, ruffianescamente trascurata, o «data per scontata» dai «cineasti», in prima quelli democratici e anachici, da Rosi (quanti milioni o miliardi a colpo?) ai Ponzi in cooperativa, entrambi «evasori» per calcolo più o meno cosciente e entrambi bisognosi di sentirsi «a sinistra» perchè il contrario non fa fino. L'agitazione alla veneziana è dunque insensata, la sua parola d'ordine massimamente «egoista».

Il cronopio non ha soluzioni pronte, ma sa che qui si parrà la nobilità dell'artista-intellettuale d'oggi ed invita al disagevole «obbligo» di procedere, sia pure per gradi, alle ragioni di fondo, o allora a scegliere decisamente, senza troppe castronerie, il ruolo di servi del sistema. Chè infatti servi si è sempre, e l'obbligo di cui si diceva appunto nasce dall'improrogabile vincolo a scegliere i propri padroni. Non più la fasullaggine del servire se stessi oppure l'arte; invece l'indispensabilità di non schivare (sempre, e per definizione, approssimativamente) il grand'inciampo, e di cominciare a riflettere seriamente al modo migliore di «servire il popolo», cioè la rivoluzione, dentro il sistema e nella contraddizione del nostro presente come fuori del sistema e nella costruzione del futuro di tutti.

## Delahaye in Dreamland

A chi voglia capire come non è più permesso di «amare» o semplicemente di intendere il cinema, consiglio la lettura di due interviste comparse sui «Cahiers» 205 e 206. L'intervistatore è Michel Delahaye, che quando ci capita di leggerlo ci sta costantemente sulle, e stavolta più che mai. Dunque, in un dolce tour americano, egli intervista Kramer (il vero, quello de «The Edge», e m'auguro di veder riprodotte prima o poi su questa rivista le sue dichiarazioni) e Demy, che ad Hollywood sta girando il suo post-Lola a stelle e strisce. Demy e Delahaye, un solo peana alla pax americana, alla meraviglia della democrazia e della libertà e della bellezza e serenità e dell'armonia e soavità del vivere USA. Nauseabondi entrambi, specialmente quando infiorettano i rispettivi violini di «riflessioni» politiche. Nel paese della vera dolce vita, Delahaye si stupisce dell'accanimento degli intellettuali e registi newyorkesi contro Hollywood, della paura di farsi recuperare dal sistema quando quello è lì, pronto a lasciarsi addomesticare e a permettere all'artista ogni libertà, se appena si ha un minimo di furbizia. Certo, se l'«artista» fa innocui musicals al frappé-fragola, come Demy, il più sulla luna degli entertainers, il sistema può «giocarlo» il più tranquillamente.

Ma con un tipo come Kramer? Ecco alcune delle sue innervosite (e lo capiamo!) risposte: «Mio scopo è la distruzione totale, assoluta, di Hollywood, la distruzione di ogni sorta di distribuzione esistente in questo momento: mio scopo è di costruire una sorta di potere che possa spaventare il "loro" potere. Tutta una teoria e una pratica per trovare i mezzi di fare un altro genere di cinema, trovare il mezzo di mostrarlo, trovare un pubblico»... «E' impossibile volgere il sistema (Hollywood) a nostro vantaggio, utilizzarlo ai nostri fini; è lui che finirà per utilizzarci, si è verificato più e più volte che, una volta all'interno, non siete voi a cambiare quel che c'è. Direi lo stesso per quelli che in Francia si chiedono ancora se per cambiarlo occorre restare all'interno del PC oppure tener-



Biblioteca Gino Bianco

sene fuori. Ma non è in quanto cineasti semplicemente, ma come cineasti politici e anche come individui senza macchina da presa, coi nostri corpi, che noi siamo politici e impegnati in ogni sorta di cose. Non si possono separare le nostre funzioni di cineasti dalle nostre funzioni di agitatori politici». Al che Delahaye: «Sì, ma quando si abita in Francia, si prova al paragone, in America, un sentimento di libertà...» ecc. ecc., con le persone che se dicono buongiorno vogliono dire davvero buongiorno, e sono tutti così simpatici e accoglienti, e i borghesi così sereni, e gli hippies così divertenti e carini... Nel «paese di Dio», Demy e Delahaye stanno a casa loro. Non ci stupisce, dallo «squisito» cantore della vita come sogno, e tantomeno ci stupisce dall'amatore di Leni Riefenstahl. Ma ci si dimostra ancora una volta quali invalicabili «paradisi» ci dividano da gente che «"ama" il cinema e la poesia». D'accordo, noi in America non ci siamo mai stati. Ma ce n'è davvero bisogno, Mister Delahaye? Peccato davvero che lei non sia nato yankee, e non sia oggi richiamato in Viet-nam. Magari da spavaldo berretto verde. Controlli, però, chè forse accettano volontari, e se quella magnificenza di civiltà la soddisfa tanto, perchè non tentare di andar volontario, per difenderla dai rossi? Ma lei, lo sappiamo, è uomo d'arte e di poesia...

## Non ha l'età

Pescata dalla mezza-fogna radiofonica, assolutamente per caso, una conversazione tra il distinto eccetera «tempo-vaticano» e, guarda guarda, Bernardo Bertolucci. Per il quale, nonostante quasi tutto, non riesco ancora a provare alcuna antipatia, rispettoso delle grandi imprese anche quando impari è lo scontro e la conclusione, ahinoi, imperativa. Una frase me n'è rimasta per il capo, in cui il regista dichiara d'avere ventisett'anni e aggiunge, all'incirca, di far parte di una generazione sbagliata – e di qui deriverebbero tante sue incertezze documentate da «Partner». «Una generazione troppo giovane per aver potuto far la resistenza e troppo vecchia per far parte del movimento studentesco». Come dire: per essere rivoluzionaria. Eh no, guarda Bernardo che qui batti il tuo interlocutore, di cui il tuo aio Pasolini diceva esser egli il più ipocrita degli ipocriti. Questa è proprio malafede, falsa coscienza, scaricamento poco nobile di responsabilità, compiacimento nel peccato. Per stavolta, basterà una tirata d'orecchi, ma bada veh, di non far più il ciuchino a codesto modo, che alla prossima non ti si perdona! E riconosci, prendendone atto e facendo buoni proponimenti per il futuro, di averla detta grossa. Per la rivoluzione, carino «non c'è età»; idem per l'impegno. E il movimento studentesco è «pieno» di ventisettenni e anche più, cronopio compreso. Quindi, se tu sei fuori dalla politica, non tirar fuori la balla della generazione, che sono gli studenti per primi a rifiutare. A 27 anni, poi! Il discorso è un altro, e lo sai bene. Dunque, poche storie, e se proprio vuoi far di professione l'alibista, allora son così tuoi, ma cerca almeno di capire che per parlare d'arte e rivoluzione, bisogna sapere di che si tratta, e quindi oltre che d'arte bisogna occuparsi anche e seriamente di rivoluzione. L'anagrafe non c'entra un tubo, e tutte le età sono buone, per essere seri come per essere... il contrario.

## Un impiastro di pura svendita

Per il bene che si disse de «I giorni contati» è, credo, più che legittimo sputare addosso al «Tranquillo posto di campagna». Cioè a Petri, che con questo film si piazza definitivamente al fianco di Germi e Lizzani, nel museo dei milioni malissimo guadagnati della cinematografia reazionaria nazionale. Germi il più coerente, e non facciamo fatica a riconoscerglielo. Petri, di contro, extuttofare di borgata, ha sposato il sistema, felice si direbbe della sua coscienza infelice, anzi, a sventolarla infelice pur di guadagnarci su. Operazioni che ridicolmente riescono ancora a disgustare anche un cronopio di stomaco duro. Chè, tutto sommato, c'è modo e modo di vendersi, e questo è uno dei più bassi. Il risultato poi è quello che


Biblioteca Gino Bianco

è: neo-kitsch. Ci vorrà un cronopio (tedesco) per studiare senza accademia e con più humour di me, per sopravvivere all'impresa, come si vadano configurando i filoni del neo-kitsch, con regole proprie, ma fondo comune. Così come esiste fondo comune tra le cartoline pasquali, il coro della SAT, i giornalisti della «Stampa» e Gina Lollobrigida. Gliene suggeriamo diggià almeno tre: quella miele-Annabella de «Un uomo una donna», quella zingaro-digest dell'atroce «Les gauloises bleues» di Cournot, quella Freud sociale americana all'«Uomo del banco dei pegni» e «Virginia Woolf»: quella infine sex-pop contestante – mescolanza che solo la sottocultura romana ultracolonizzata e più pseudo poteva inventare – del «Posto di campagna». Eccone un altro che ha la dote contraria a quella del re Mida di ridurre tutto ciò che «potrebbe» anche esser trattato seriamente in merda per una borghesia sempre più abbietta.

### Valutare unitariamente

Se Atene piange... Le contraddizioni della critica di mestiere, già enormi nel campo del cinema (parliamo naturalmente della critica di sinistra: Grazzini – o Rondi – non ha nessun problema del genere, gli capita mai, e se gli capita ha solo da vedersela coi suoi padroni) giungono a situazioni grottesche in alcuni altri, e massimamente in quello della lirica – la quale, conchiusa ormai con i massmedia e l'agonia del post-provincialismo fascista, la sua fase d'incanto popolare – è tornata a trincerarsi nei gran teatri delle tradizioni, tenuti in piedi a specchio e mito di una borghesia che di specchi e miti ne ha in realtà di più aggiornati che quelli verdiani. Ordunque, ecco, dopo Avola, che gli studenti contestano le brave serate dei miliardi, e alla Scala prima, al Massimo di Palermo poi; che la polizia spiega le sue forze, con sfarzo scenografico degno di un Visconti; che le impellicciate puttane s'avanzano altere ricevendo addosso, ah toilettes toilettes!, sputi e pomodori, nonché uova non di giornata. In questo caso, che ti fa il critico di sinistra? E' forse tra chi tira pomodori o reca cartelli con su scritto, mettiamo, o che «il teatro è di tutti»?

Macché. Col suo bel doppio petto, scortato anch'egli dal suo robusto poliziotto, penetra nella sacra sede a gustare le melodie di Verdi o di Bellini, per riferirne dipoi doviziosamente e deliziosamente ai lettori de «L'Unità», quanti dei quali erano presenti nelle sale gioconde a deliziarsi le orecchie non osiamo sospettare. Certo, la musica è musica, al di sopra delle classi, direte voi. Macchè, loro dicono chiaro, specialmente i Tedeschi di Milano, che il teatro è di classe, e che in sala c'erano, con lui, dozzine di poliziotti in borghese (in doppiopetto anche loro?) Ma non pare gli abbia neanche sfiorato la mente, stillata dalla romanza, il briciolo di uno stimolo a venirsene fuori, a rinunciare almeno quella volta al suo ruolo di addetto ai lavori (ad uso di chi?) Che non si renda conto della contraddizione, invero tra le poche non difficilmente sanabile, e prova ancora dell'assurdo incancrenito in cui taluni si muovono e «credono» vivere.

A Palermo, poi (vedi la pag. 11 dell'«Unità» dell'11 dicembre), il giornale mette tranquillamente sotto lo stesso titolo la nota su quanto è successo **fuori** del teatro, e quella su quanto è successo dentro così, con l'unica misera righina che dice: «Dall'inviato – Palermo 10». Le righe immediatamente precedenti: «... si denunciava che la somma corrispondente al prezzo pagato per una poltrona – 27 mila lire, ma i bagarini raddoppiavano le quote – braccianti come Scibilia e Sigonia, uccisi nel Siracusano dalla polizia, la guadagnavano con dieci giorni di disperato lavoro». E, subito dopo il lievissimo «stacco»: «La recente rivalutazione della musica belliniana e cioè la proposta di valutare unitariamente la parabola artistica...» Ecc. Naturalmente – in una valutazione unitaria è d'obbligo – «le scene e i costumi di Escoffier sono riusciti anch'essi ad avvolgere questa favola tragica in un credibile pur se misterioso paesaggio, e il coro ha funzionato magistralmente». (Il pezzo è di E. Valente).

**un cronopio**

Biblioteca Gino Bianco

# I FILM

## Falstaff

# I due padri

**Il dilemma**

Andremo subito *oltre* al film, proponendone una lettura, per noi quella essenziale, e derivando da questa prima le limitazioni che i pregi, peraltro eccellenti come sempre in Welles. Sul pretesto offerto da Shakespeare, e non dai migliori degli Shakespeare, e sulla fascinazione che il ruolo di Falstaff deve aver esercitato da tempo sul regista-attore (quasi si sia lasciato impacchionire per poterlo infine "incarnare" adeguatamente) diremo solo di stralcio: essi sono relativamente causa di una pregnanza solo "di secondo grado" dell'opera, se vista in un contesto presente. Come sempre, allo Welles che rifà, sia pure interpretandolo, Shakespeare, preferiamo il Welles che è Welles, uomo del nostro tempo in cui la formazione shakespeariana ha avuto enorme influenza, e che Shakespeare s'accosta nelle opere più prepotentemente *sue*: come "La signora di Shangai"; o nei personaggi più "mostruosi" ed ambigui: come Kane, Lime, Arkadin, Quinlan — con le loro maligne potenze e contraddizioni del male. Naturalmente, non è con questo nostra intenzione sminuire il vigore, l'interesse, la modernità delle letture shakespeariane di Welles, solo però di circoscriverne la portata a causa della mediazione obbligatoria di una veste sontuosamente preesistente, in molti modi costrittiva (meno evidente è questo peso per Kafka, nel "Processo", perché in quest'ultimo film la lettura wellesiana del testo praghese è più "possibile", perché Kafka è comunque un contemporaneo, e perché nei suoi confronti il timor reverenziale di Welles è assai meno forte che non verso il maestro della sua formazione).

La riflessione rintracciabile in "Macbeth" sulla fonda preistoria delle origini del diritto e della civiltà; e lo scontro in "Otello" plurivalente per il fascino esercitato dalla civiltà sul "selvaggio", dalla grazia sulla forza, dall'armonia sull'istinto, dalla bellezza sulla bruttezza, dall'Europa sull'America, dal bianco sul negro sono, tutto sommato, meno "attuali" del tema predominante del "Falstaff". Se a questo l'identificazione quasi totale di Welles col personaggio non togliesse di urto (e su questo ritorneremo), come anche gliene toglie il peso della storia, quella resa da Shakespeare in modo "cronachisticamente" dipendente dalla reale. Ma *dov'è quest'attualità* del tema? Ci pare: nella contrapposizione repressione-liberazione cui deve far fronte al principe Hal, futuro Enrico V. Dove i limiti?



Biblioteca Gino Bianco

Nel non-superamento dialettico di questa contrapposizione in una sintesi nuova. Ci si spiegano sì le ragioni di entrambe, ma come tra loro incompenetrabili, e richiedenti dunque una scelta definitiva — quella che Hal effettuerà tra Enrico IV il padre e Falstaff il tutore, ovverossia tra due paternità in contrasto netto tra loro. Che Hal scelga l'uomo del medioevo all'uomo del rinascimento — o, in definitiva, dato che Falstaff è figurazione interna alla merry england medioevale e che in ogni rinascimento c'è un medioevo e viceversa, tra due modelli relativamente sempre coesistenti — risulta di seconda importanza rispetto alla soluzione superiore del dilemma.

Non una sintesi, insomma, ma la scelta della "linea del dovere" non per solo "peso negativo" della tradizione ma per convinzione definita, per giudizio di non-realismo e non-efficacia sulla morale rilassata e l'umanesimo benevolente del buon Falstaff — così affascinante, così poco clown, così incapace peraltro di aver peso e influenza sul solco della storia. Tra il magro e il grasso (Gielgud-Stanlio e Welles-Ollio?!), la simpatia tira al grasso, ma dietro l'ascetica autoinvestitura di missione di Enrico IV e V (che è passata non va dimenticato attraverso l'usurpazione, attraverso il crimine, e verosimilmente ad altri crimini dovrà concedersi) c'è purtuttavia un'attrattiva che può anche rivelarsi fondatamente "alta". Viene in mente il dialogo, in un qualche romanzo non lontano del gran Greene, tra autocompiaciuto e macabro però non volgare o disutile, tra il gesuita e lo staliniano, che guardano instristiti al volgo dell'uomo-massa piccolo-borghese e si dicono pressappoco: « Di sangue ne abbiam spillato, ma pure abbiamo dato, alla storia la nostra impronta, e cambiato le sorti dell'umanità! ».

È evidentemente risibile chiedere allo Hal di Shakespeare la sintesi delle due visioni dell'uomo; ma altrettanto è evidente che posto nei termini di Shakespeare il dilemma "universale" risulta assai poco concreto e indicativo al lettore-spettatore di oggi. Perché lo fosse, bisognava che il contesto storico del film fosse più astratto o più odierno, e che i superuomini e i superumani lasciassero il posto a figure più vicine al meglio della "mediocrità". Bisognava che Welles si mantenesse in qualche modo sulla scia della "Signora di Shanghai" e del "Processo", e fosse meno biografico, meno innamorato della sua solitaria maturità. Solitaria infatti essa lo è: non è un caso che i cinéphiles si distolgano oggi dalla sua figura tanto ricca quanto poco assorbibile come *modello* a chi voglia far cinema ora o cerchi anche attraverso il cinema di affrontare la realtà, anche se spesso da punti di vista deviati. Nella pulizia silenziosa della morte di Falstaff, nel suo ritirarsi tra le quinte dopo la sconfitta inattesa (ma attesa nel film da lontano: ogni momento la prefigura, e Falstaff è destinato ad essa in quanto *fuori* dalla storia, privo di peso reale, *buono* "inutilmente", e in quanto tale "sconfitto in partenza"), c'è, anche, un pudico riconoscimento di lontananza? Insomma, è Falstaff, e Welles-Falstaff, ad avere il sopravvento sul tema: è l'eroe Falstaff ad avere il sopravvento sul trio d'eroi che avrebbe dovuto essere del film. Tra bontà e morale aperta da una parte e responsabilità e morale chiusa dall'altra, Welles è dalla prima parte, e si lascia sconfiggere dalla seconda.

**Intermezzo**

Chi darà il film di cui avremmo bisogno, oggi, noi, qui, sulla necessaria sintesi tra liberazione e repressione, tra spontaneità e organizzazione, tra prefigurazione-subito-



Biblioteca Gino Bianco

del-socialismo e auto-controllo-e-castrazione per fare del cammino il cammino dei più e per le conquiste collettive in vista di un regno della libertà possibile solo *domani?*

#### Lo spettacolo

L'esegesi shakespeariana, lo si sarà capito, non è il nostro forte. D'altra parte, arriviamo facilmente a distinguere — sia pure collocandoli sostanzialmente all'interno di concezioni non dissimili dell'arte e dell'interpretazione dei classici — gli abissi insuperabili che isolano il nostro Welles dagli imbecilli soddisfatti, decoratori più insufficienti dei Blasetti alle prese in altri tempi con Sem Benelli e le Avventure di Salvator Rosa, sul tipo dei vari cortigiani alla Zeffirelli. O, tanto per intenderci, della scuola del Piccolo milanese, anche con suoi "Galilei" e "Giochi dei potenti". La pancia di Buazzelli e la capa del beato Strehler sono poca cosa comparate ai perimetri favolosi di Orson Welles. La differenza dobbiamo purtroppo stabilirla sull'unico piano, per Welles, delle regie cinematografiche, conoscendo nulla di quelle teatrali. Ma alla religiosa e ottocentesca visione della regia che è degli Strehler, la corposa speditezza di Welles contrappone a suo tutto vantaggio una combinazione ricchissima di umori e di lezioni che si unifica in una visione composita e personale, senza pregiudizi, e tantomeno senza pregiudizi stilistici. Un modo ben diverso di intendere: "valori dello spirito". La componente barocca che scandalizza i preti dell'ineffabile, è nella personalità stessa di Welles: nella contaminazione continua all'interno di una ribollente fantasia visiva. "Per me una delle forze del cinema è la sua velocità e la sua concentrazione", dice il regista. E a queste esigenze condiziona la strabocchevole e sommergente vitalità che gli è propria. Pronto a rifiutare ogni "non è possibile" e ogni "questa è la norma" per rispettare la sua visione di fondo, volta per volta.

Sarà così il predominio dell'inquadratura "espressionista" e panfocale in "Quinlan"; il taglio poliziesco insinuante e distorto, continuamente rimesso in discussione da se stesso, episodio per episodio, di "Arkadin"; la profondità di campo e gli immensi pieni di "Kane", colle continue sfalsature dal minimo al massimo, dall'evocatività dell'oggetto al gelo del museo; l'aggressività oscena e grottesca dello stagno sconvolto da un corpo estraneo dopo la tesa preparazione nella "Signora"; i piani-sequenza e la luce proustiana degli "Ambersons"; la magniloquenza più che allusiva evidente e forzosa del décor schiacciante nei tagli decisi del "Processo"; la cartapesta tinta di nerofumo e assediata da nebbie cormaniane nel "Macbeth"; la limpidezza merlettata di Venezia contrapposta al caos interno che si proietta via via nell'ambiente isolano nell' "Otello"... E qui, di nuovo un insieme spavaldo e controllato di dismisura e delicatezza, di gioia nostalgica, di assurdo disvelato dal buffonesco istrionico e innaturale della battaglia, e di annunzio di morte repentina ma da sempre concordata, e pietosa. La regia rifulge da un rapporto animato e variato, che sa insinuare dove occorra le pause dei silenzi improvvisi, l'aggiunta preordinata alla parola del maestro per far passare dell'altro, e il particolare continuamente sfiorato, su cui si sofferma più la memoria che l'occhio. La sfarzosa utilizzazione dei mezzi, relativamente modesti. Il cambio tra azzardo e scuola.

La strumentalizzazione di un sole assai poco inglese, di gigioni stravolti (geniale quasi quella incredibile di Chiari, letteralmente irriconoscibile; ma anche quella



Biblioteca Gino Bianco

*Orson Welles in «Falstaff».*

altrettanto inattesa della Rutheford...). Il senso di due visioni morali distanti. La stessa interpretazione dei tre protagonisti: essenziale e decadente in Gielgud, esuberante e espressiva in Welles, sciolta e semplice infine nel giovane Keith Baxter; tre epoche della storia del teatro del secolo — e l'esitazioni di Keith Baxter sono finalmente adeguate alle pigrizie morali dell'oggi, prescelta, ma anche, oltre Welles, incertezze dalle quali potrà venire una scelta *nuova*.

**Goffredo Fofi**

**FALSTAFF** (Chimes at midnight); **rg** Orson Welles; **scenegg** Orson Welles da Shakespeare, «Enrico IV» (prima e seconda parte), «Riccardo II», «Enrico V», «Le allegre comari di Windsor»; **fot** Edmond Richard (b. n.); **scenogr** Mariano Erdorra; **mus** Angelo Lavagnino; **prod** Internacional Film Espagnola; **orig** Spagna (1966); **con** Orson Welles (Jack Falstaff), Jeanne Moreau (Doll Tearsheet), Margaret Rutheford (l'ostessa Quickly), John Gielgulc (Enrico IV), Marina Vlady (Kate), Keith Baxter (Enrico V, Hal), Norman Rodway (Henry Percy «Hotspur»), Walter Chiari (Silenzio), F. Rey (Worcester), T. Berckley (Poins), A. Weeb (Shallow); **dur** 119'.



Biblioteca Gino Bianco

## I disperati di Sandor

# Le pagine nere

« Bisogna riflettere sulla Storia, capirla e non accettare tutto quello che si vede. Bisogna soprattutto cercare di vederne le contraddizioni. Per lungo tempo in Ungheria si sono accettati degli schemi preordinati e senza legami con la realtà storica ». (1)

Così dichiara Miklos Jancsò parlando dei suoi film, e soprattutto di quella trilogia "sulla nascita di una nazione" ungherese costituita da "Igy Jottem" (Mon chemin 1964), "Senza Speranza" (1965) e "Rossi e bianchi" (1967). Attraverso questi film egli esamina alcuni dei periodi cruciali della storia del suo paese, cercando di scorgere i segni di un epos nazional-popolare, alla ricerca di un'unità storica tra le diverse traversie e dominazioni, di un patrimonio morale e culturale comune tale da riflettere e giustificare l'Ungheria di oggi. La prospettiva storica viene utilizzata in riferimento alla situazione moderna come un aiuto per la comprensione: le crisi del passato si ripetono in altre forme e bisogna trarre una lezione dagli errori di allora come da quelli più recenti. È questa un'esigenza espressa non solo da questi film ma da tutto il cinema ungherese che conta, dai Fabri, Kovacs, Kosa etc. nel riesame puntuale e costante, attraverso una prospettiva bifocale, delle tappe significative vissute dalla popolazione: la storia passata con il preannunciarsi del carattere orgoglioso di un popolo, ma anche con un retaggio di tradimenti e di lotte intestine che pesano ancora oggi e che portano dritti all'altro punto focale attentamente esaminato, il '56 ancora così vicino a questi registi da condizionare tutta l'opera.

Ma l'indicazione jancsiana sul "riflettere sulla Storia" non pare trovare una chiara collocazione in relazione all'importanza del fatto politico. I problemi cruciali con cui è necessario il confronto, ossia i problemi della realizzazione del socialismo sono sfiorati più che approfonditi, affrontati a livello di contrasto tra la civiltà contadina, i valori di un tempo e la nuova realtà che si presenta pressante, carica di punti oscuri e di contraddizioni, ma verso cui è necessario superare le divisioni interne, i contrasti generazionali, i diversi modi di pensare. L'angolatura è tale da sfuggire i veri problemi e i risultati sono spesso accorati "embrassons nous".

In "Senza Speranza" Jancsò narra la storia senza eroi di un pugno di uomini, ultimi seguaci del patriota Kosuth ormai in esilio, che costituiscono l'ultima delle bande ribelli all'imperatore austriaco. Alla macchia da più di vent'anni dopo la tentata rivoluzione di liberazione nazionale del 1848, la loro sopravvivenza poggia ormai solo più su furti, tradimenti, assassini. L'illusione della rivolta popolare è ormai lontana; l'amministrazione austro-ungarica ha consolidato il suo potere effettuando bonifiche e trasformazioni nella struttura agraria del paese in modo

(1) « Entretien avec M. J. » di B. Cohn, « Positif » n. 83.



Biblioteca Gino Bianco

da isolare le bande ribelli nei confronti della popolazione pacificata e sopita mezzo delle riforme. È il momento in cui i dominatori possono sferrare l'ultima offensiva contro i ribelli mettendo in moto le più sottili armi psicologiche. Gli stessi ex-compagni di Kossuth, passati ormai nelle file della burocrazia e dell'esercito austriaco, si incaricano del compito. Imprigionati in una fortezza posta in una pianura sterminata, gli ultimi ribelli del capobanda Sandor vengono fiaccati prima fisicamente e poi moralmente dai loro carcerieri che cercano di isolarli tra di loro facendo balenare ad alcuni la possibilità di salvezza qualora si trasformassero in delatori dei loro compagni. Le più raffinate torture psicologiche sono messe in opera contro i prigionieri, in un continuo passaggio da uno stato di frustrazione ad uno di speranza, con la libertà ora a portata di mano ora remota e impossibile. Finché si arriva al culmine della finzione e della doppiezza con la falsa grazia collettiva accordata agli ancora sconosciuti seguaci di Kossuth: questi si rivelano, nella loro gioia per la salvezza ottenuta, e vengono così finalmente tutti smascherati.

Film sui vinti, ossessivo nel tono come nello scenario, scabro e perfetto nella sua costruzione geometrica,. nel rigoroso uso della macchina, nell'esigenza di una plasticità ottenuta attraverso l'uso controllato del bianco e nero, degli spazi e dei volumi, "Senza speranza" raggiunge risultati espressivi notevoli. Le lunghe carrellate orizzontali, l'enorme pianura da cui è più difficile fuggire che dalla fortezza stessa, i movimenti di masse, sono tutti elementi che intervengono nella narrazione per creare un'atmosfera di continua tensione, ed è a suo modo un riferimento alla lezione di Hitchock di cui Jancsò è ammiratore, pur usando un processo non hitchockiano, che è quello di porre lo spettatore nell'ignoranza dello sviluppo dell'azione. La preoccupazione del regista è quella di prendere distanza di fronte agli avvenimenti, di osservarli freddamente come freddamente li ha ricreati, ponendosi nella prospettiva loseyana di far riflettere e di non sopraffare con l'emozione. Ma da questa giusta posizione egli corre il rischio di perdersi nella generalità, lasciandosi sfuggire i presupposti che regolano la Storia. La distruzione e l'abbrutimento dell'uomo da parte di altri uomini avviene e si ripete, nel secolo scorso come in questo, e tutto rischia di essere accomunato: vittime e carnefici qui, Rossi e Bianchi nel ricorso storico del '19 bolscevico; la ricerca delle contraddizioni si limita al superamento non problematico di esse. Nonostante ciò la tendenza "storicistica" dei registi ungheresi è di gran lunga la più avanzata tra le cinematografie est europee, e potrebbe costituire l'esperienza significativa di questi anni di risveglio dei paesi cosiddetti socialisti. Dopo l'intimismo cecoslovacco e le fughe skolimoskiane per altre tangenti, solo più la posizione degli ungheresi, debitamente corretta da chiarezza e sincerità, potrebbe fornirci le indicazioni sugli sviluppi di una società socialista che deve continuamente confrontarsi con gli errori del suo passato. Insieme a loro pochi altri ormai, Wajda per esempio. Certamente non gli jugoslavi.

**Oscar Chiantore**

**I DISPERATI DI SANDOR** (Szegénylegények); **rg** Miklós Janksò; **scenegg** Karall Luca; **fot** Somlò Tamàs (b n); **mont** Farkas Zoltan; **prod** Studio 4 Mafilm-Hungaro Film; **distr it** INC; **orig** Ungheria (1966); **con** János Görbe (Gajdor), Tibor Molnar (Kabai padre), András Kozák (Kabai figlio), Gabor Agardy (Torma), Zoltan Latinovits (Veszelka); **lung** (ed italiana) m 2478.



Biblioteca Gino Bianco

## La scogliera dei desideri

# L'angelo della morte

Certo non è un grande Losey, in «Boom» non è per nulla l'autore sottile, perfido, corrosivo di altre volte. E per diverse ragioni, ma la causa primaria ci pare la presenza alla radice di un testo confuso di Tennesee Williams al posto delle storie «ambigue» (nel senso che presentavano una visione sfaccettata e dialettica della realtà), ma concrete e precise di Pinter. Se a fondamento della messinscena loseyana stava la brechtiana concretezza della verità, la rappresentazione-analisi di rapporti reali, precisi tra gli individui, che riproduceva le componenti strutturali di una società più ampia, diventata la metafora di un mondo, nulla ne è meno lontano del simbolismo decadente di Williams. I suoi fantasmi isterici, immersi nelle «atmosfere» morbide di un «profondo sud», non hanno molto da spartire con personaggi concreti, reali; il simbolo raggelato e concluso ci pare proprio l'antitesi della metafora, a più piani di lettura. Perciò sorprende negativamente, da parte di Losey, la scelta (o l'accettazione) di un simile testo prima, e la sostanziale adesione al mondo williamsiano, poi. Del dramma di Williams, Losey ha tentato una lettura congeniale, in chiave morale-poetica, privilegiando temi, situazioni, personaggi, rapporti, che rimandano ai suoi film precedenti, a motivi ricorrenti nella sua opera, dando una dimensione psicologica particolare alle creature del drammaturgo, innervando il testo con un fitto lavorio di referenze e di allegorie, ma purtroppo senza intaccare la sostanza culturale di Williams, la «poesia» della decadenza e un lirismo verboso; insomma ripropone soltanto una interpretazione particolare di Williams, con correttivi e aggiunte.

La storia presenta una versione ribaltata del mito antico della Donna dell'Isola, maschera fascinosa della morte e della distruzione, prospettato sul versante prediletto del drammaturgo della decadenza della Donna-mostro e le sue convulsioni funeree. La signora Goforth rientra nella galleria di donne williamsiane, i suoi ritratti della «donna sudista, ipersensibile e solitaria, che si aggrappa disperatamente alla vita, in particolare ai ricordi di un passato per sempre scomparso»; e, parimenti, il poeta, «l'Angelo della Morte», e la sinistra e triste figurina del Mago di Capri, costituiscono fantasmi, pregni di cattiva letteratura e di retorica decadente, simboli fumosi e manierati. Da questo testo, di contro alle interpretazioni correnti, confronta anche adattamenti williamsiani di Mankiewicz (versante del disfacimento maleodorante) e di Kazan (decadenza rivisitata nello stile realismo interiore dell'Actor's Studio), Losey ha sfrangiato la componente della corruzione delle cose e delle persone, per renderlo una sorta di «poetico» rituale laico, un itinerario verso la morte, con i costumi da samurai e da attrice kabuki, con tanto di discesa agli Inferi (pure se in ascensore), e la finale consacrazione da parodia del Sacrifiicio e la riconciliazione della Donna con il mare. Un estetismo simbolista. Tutta la concezione stilistica risponde all'irrealismo. Gesti e parole sono improntate ad un lirismo acceso (ma non è un po' vecchia, vale a dire accademica e declamatoria, la



Biblioteca Gino Bianco

« poesia » di battute come questa: « Boom, lo choc di ogni momento di sentirsi ancora vivi »?) E ad un surplus di estetismo e di orpello decorativo risponde il barocco, degli oggetti e degli scenari, dai cottages alle tavolate lussureggianti, alla camera da letto con le feritoie, agli ascensori (e si tratta di una cosa ben diversa dallo strumento sensibile di altre volte, di rivelazione ulteriore, di penetrazione ed arricchimento del tema centrale).

Tra volute e orpelli, si ritrovano disseminati i motivi di Losey, così le scene del poeta e i suoi *mobiles* alla Calder riecheggiano quelle della donna scultrice di « I dannati », e il suo modo di procedere narrativo creando risonanze plurime (i quadri di Bosch, « Il Cristo oltraggiato », e di Carpaccio, « Il matrimonio di Sant'Orsola »; la pietà e la nostalgia?), riferimenti sottili, come il rimando a « Viale del tramonto » e la dissoluzione della Donna-mostro, e infiltrazioni disparate, sul tipo delle religioni orientali; ma temi e processi recano e non recano il marchio della personalità di Losey, risultano come stravolti, snaturati, sfuocati.

Naturalmente Losey tenta di inserire nel racconto tutta una serie di elementi, per far passare una lettura a livello secondo, sul piano dell'allegoria. Nella signora Goforth ha voluto vedere anche il declino dell'occidente, di una potenza che si regge sulla violenza e sulla sopraffazione, il fascista gangster e degenerato come guardia del corpo, i suoi cani, la casa che è fortezza e prigione ad un tempo, ed ancora: per chi si avvicina alla cittadella gli spari, per chi viola i privilegi, la proprietà privata i cani; e poi la protesta dei contadini, il servo negro, la corruzione del poeta, della segretaria, della gente che è stata comprata e ha accettato di vivere con lei. Ma tale lettura nasce meccanica, forzata, ha tutta l'inerzia del simbolo, sorge come « la sagoma, sempre malcapitata, di un cartello indicatore », giusta la definizione del simbolo di Julien Gracq, non scaturisce naturale, come in « Il servo » e « L'incidente », da una analisi precisa e concreta di rapporti centrali, che permette e richiede l'astrazione determinata della metafora. Manca l'analisi, e perciò, come ci ha insegnato Marx, pensiamo che serva a poco, in tutti i sensi.

Rimane da chiedersi perché mai Losey si sia prestato a fare « Boom ». Un'ipotesi suggestiva l'ha avanzata Legrand (Positif 97), si tratta del « masochismo, a cui i cineasti più intellettuali sono esposti, di fronte a letterati che non sempre hanno diritto alla « qualifica di intellettuali ». Un intermezzo in minore, dunque; e nient'altro. Personalmente, però ci desta qualche sospetto e timore constatare come Losey, ferma restando la sua superiore lucidità intellettuale, si sia concesso un paio di evasioni-gioco (« Modesty Blaise » e « Boom », appunto) sui tre suoi ultimi film; non vorremmo che sotto questo fatto si nascondesse una più grave e profonda flessione nella sua determinazione di lotta quotidiana e di aggressione alle strutture della barbarie.

**Gianni Volpi**

**LA SCOGLIERA DEI DESIDERI** (Boom!); **rg** Joseph Losey; **sogg** Tennesse Williams dalla novella «The milk train doesn't stop here anymore»; **fot** Douglas Slocombe (Panavision, Technicolor); **scen** Richard Mc Donalds; **mus** John Barry; **prod** John Hayman e Norman Priggen per la Universal Prod.; **orig** Inghilterra (1968); **con** Elisabeth Taylor (Flora Goforth), Richard Burton (Chris Flanders), Noel Coward (il mago di Capri), Joanna Shimkus (Blackie), Michael Dunn (Rudy), Romolo Valli (dr. Lullo), Fernando Piazza (Etti), Veronica Wells (Simonetta), Claudie Ettori; **dur** 100'.



Biblioteca Gino Bianco

## Gioco di massacro

# L'immaginazione rinuncia al potere

Al suo primo film, "Una vita alla rovescia", Jessua aveva realizzato un'opera estremamente singolare, che frequentava un orizzonte tematico sempre sfiorato o evocato e mai affrontato con il necessario rigore, nonostante la diffusione delle ricerche bergmaniane e postbergmaniane sull'esistenza (e affini). L'indagine si era chiusa in una prospettiva di estrema incidenza, orientata sui grandi miti rivelativi della volontà d'autoannullamento, della distruzione dell'io, della follia come apertura a un nuovo mondo. Si trattava di un'analisi centrata finalmente sui temi essenziali della crisi ideologica della borghesia, volta a reperire nella disgregazione della personalità singola ("l'individuo problematico") e nel rifiuto dell'orizzonte codificato dei rapporti, il declino d'un comportamento storico. La sospensione delle attività consuete diventava ad un tempo lo spalancarsi del nulla di fronte allo sguardo e il disvelamento dell'assurdità del modulo esistenziale quotidiano. Così il mito della *profondeur* (il richiamo a Michaux, a "Connaissance par les gouffres") si manifestava nella sua integrità come assolutamente alieno al comportamento integrato, alle relazioni normali, l'io profondo si attestava così nel suo valore autonomo ma terribile, come prospettiva fondamentale gravitante nel nulla.

La dimensione interiore resta anche alla radice del nuovo film di Jessua, "Gioco di massacro", assumendo tuttavia la forma prioritaria dell'immaginario. Se in "Una vita alla rovescia" era la profondità nullificante a determinare l'azione (anzi il rifiuto dell'agire) del protagonista, qui è l'immaginario che si colloca al centro dell'opera, e costituisce il punto dialettico di riferimento di ogni componente. E come la profondità nel primo film, così in "Gioco di massacro" l'immaginario si pone quale mondo autentico, dimensione privilegiata, luogo ove si determinano le forme spettrali presenti dei destini. L'immaginario viene in tal modo inserito nella concretezza del vissuto, per cui la quotidianità, alternandosi ai gesti, agli eventi reali. Non è un orizzonte che si pone come altro, diverso, ma è integrato dialetticamente nell'esistenza, svolgendo in essa un ruolo essenziale. Diversamente dai surrealisti, Jessua non ha intenzione di fondare l'immaginario come dimensione della libertà totale, universo della piena inventività fantastica; così da un lato rinuncia deliberatamente al mondo onirico, dall'altro si perdono le soluzioni di aggressività, gli spunti irrealistici funzionalizzati alla polemica ideologica. Questa progressiva dissoluzione della realtà in favore della dimensione fantastica è momento essenziale della crisi dell'universo borghese e riflette la perdita di contatto diretto, immediato con la realtà ed il formarsi di un diaframma strutturale che



Biblioteca Gino Bianco

strania l'individuo e lo fa altro da sé in ogni forma di rapporto. Così da un lato la perdita del senso del reale – che è alla radice dell'intrecciarsi di realtà e fantasia – è il concretarsi esistenziale di una alienazione storica; dall'altro l'evasione nel fantastico, nell'immaginazione è l'unica forma possibile di attribuire consistenza all'individuo e di costruire prospettive dotate di valore, nell'epoca della dissoluzione dei destini come prassi reale e necessaria, (ossia come storia).

Proprio nella sperimentazione dell'azione come impossibilità, falso, lontananza dalla idealità interiore, si fonda la possibilità della evasione fantastica ("Gioco di massacro") e della ricognizione nella profondità ("Una vita alla rovescia"). D'altra parte il discorso sull'immaginario si fonde con quello dell'eterodirezione comportamentale e dell'alienazione storica consueta.

Il personaggio del giovane miliardario nevrotico, Bob, svizzero, (vero protagonista del film) diventa simbolo paradossale, e chiarificatore di una condizione generale proprio per l'indeterminatezza, il moto profondo, l'apertura alle prospettive comunicate dall'esterno, che caratterizzano la sua personalità. Esperienza del vuoto storico e della disponibilità strutturale dell'io, Bob si definisce, si realizza nell'inventarsi e nell'attribuire a se stesso avventure non vissute, gesti, azioni, conosciute attraverso i mass media, (in questo caso i fumetti ed è la soluzione più scontata). Oggetto, nulla funzionalizzato, tra oggetti, realtà reificate, Bob progetta per sé una vita di avventura, che gli serve per nascondere la mediocrità quotidiana in cui è inserito. La frustrazione del presente, la prosaicità del reale, i limiti della propria funzione storico-sociale, sono d'un colpo cancellati e dejetti nella duplice alienazione di sé sotto la forma dell'eroe fittizio. Quello che l'individuo non potrà avere nel reale, l'avrà nella fantasia.

Ma nella follia dell'alienazione l'io si struttura sulla base di principi e suggerimenti esterni: il problema dell'eterodirezione è il problema dei modelli di comportamento. Incapace di scegliere la propria vita, perduto nel caos presente, senza essere in grado di elaborare una prospettiva personale, e una sua destinazione originaria, nel reale i modi di un'esperienza storica, Bob si affida ai fantasmi luminosi, alle avventure al neon dei fumetti, accetta questo mondo fittizio come schema ideale del proprio essere al mondo, aderisce ai personaggi in modo integrale, non mediato: diventa il killer di Neuchatel. La vita di Bob non è più determinata dalle volizioni coscienziali, ma dai personaggi e dai miti di un fumetto. L'alienazione è figurata agli estremi, ma colta nella sua realtà autentica.

Strutturato paradossalmente – e qui è la ragione della verve, della dinamicità della narrazione – il discorso impostato da Jessua è indubbiamente di estrema importanza perché affronta un nodo essenziale della problematica contemporanea: la manipolazione delle coscienze e la creazione di forme prestabilite di comportamento. L'esperienza di Bob è evidentemente estrema e assurda e riflette una soluzione singolare, ma sotto questo aspetto coglie indubbiamente il funzionamento d'un meccanismo, rivela la dinamica d'un condizionamento. Trova così a livello di discorso ideologico una giustificazione reale la scelta della metafora, l'amplificazione paradossale frequentata da Jessua: nell'ingigantimento dei termini, il disvelamento si diffonde parimenti sul vuoto dell'io, sulla sua indeterminatezza e insoddisfazione del presente, e sul condizionamento esterno, sull'eterodirezione e la manipolazione dell'individuo. Ancora una volta il realismo è distrutto come



Biblioteca Gino Bianco

*Claudine Auger e Michel Duchaussoy in «Gioco di massacro» di Alain Jessua.*

rappresentazione mimetica della realtà e ridefinito come interpretazione delle strutture profonde di questa. Jessua rifiuta insieme la descrizione puramente fenomenica e la deformazione barocca: sceglie una dimensione intermedia, la rappresentazione metaforica, il discorso centrato su un problema apparentemente detto in modo integrale, e costruito invece proprio sull'allusione, sulla possibilità di generalizzazione, sul suo farsi chiave di interpretazione. È un metodo fondato sul continuo trascendimento dell'analisi di un reale simbolico, per individuare le forme di un orizzonte totale, la problematica storica nella essenzialità. La scelta di una parabola sostanzialmente irrealistica, in cui non solo realtà e immaginario interagiscono in modo particolarmente complesso, ma la stessa dimensione di svolgimento dell'azione è, se non artefatta, perlomeno articolata su basi non mimetiche, ma largamente metaforiche, determina nell'opera una tonalità complessiva, una qualità stilistica che è assai vicina all'astrazione. (1) L'operazione per la parabola disvelante le contraddizioni e la negatività del presente, l'adozione di un impianto stilistico ricco e modulato, la riscoperta della piena figuratività, l'impasto vagamente pop dei colori, sono tutti elementi che, in una certa misura si collocano in margine ad una certa linea di cinema di ricerca, che postulava la subordinazione della "figuratività delle immagini" alle idee (e se ne ricordi la teorizzazione di

(1) La stessa utilizzazione lussureggiante del colore, d'altra parte, non assume un carattere esornativo, ma è modo straniante, forma fittizia di evidenziare, attraverso l'antinaturalismo, la finzione, la dimensione interpretativa.



Biblioteca Gino Bianco

Aprà), e che si orientava verso un'articolazione narrativa libera da strutture rigide ed esperienze non lontane dall'esserci quotidiano. Se si pensa che una modificazione di questo tracciato è, ovviamente, segnata anche dal Godard di "Due o tre cose" e della "Cinese", il film di Jessua ci apparirà come una proposta organica di modificazione generale di certe profonde strutture espressive, per raggiungere una scrittura di massima pregnanza conoscitiva: la crescita ideologica, l'approfondimento del discorso si fondono con la scelta della parabola irrealistica, della metafora, per agire nel senso della demistificazione rigorosa e radicale della presente inabilità borghese.

Ma la dimensione della metafora implica un articolarsi complesso del discorso, un'indagine svolta non solo sul protagonista, ma anche negli altri personaggi, e le prospettive esistenziali che essi rappresentano. Così il pessimismo di Jessua si diffonde capillarmente e mostra l'insufficienza, il carattere alienato non solo nella fantasticheria come ipotesi di vita, ma anche di altre prospettive esistenziali meno paradossali, ma altrettanto distanti da un'autenticità reale di rapporti.

Da un lato la donna appare sotto la forma dell'ambiguità e dell'indeterminatezza, è una coscienza aperta che cerca costantemente di definirsi senza giungere a una piena consapevolezza di sé. È quindi sensibile dapprima ad una confusa insoddisfazione, alla noia di certi rapporti, poi si attesta disponibile all'esperienza altra, alla fuga verso un'imprecisata autenticità. D'altra parte Jacqueline mostra la sua anima velleitaria ma integrata dapprima seguendo Bob nell'evasione antisociale, poi ritarendosi e scegliendo di nuovo per l'orizzonte consueto, la sicurezza dei rapporti. La volontà di evasione è lasciata all'immaginario, a qualche improvvisa emergenza della fantasticheria: ("Stava per ammazzarmi! È magnifico!"). Ma la sua coscienza è debole, il suo destino già pienamente figurato nella normalità. L'evasione potrà restare solo un mito. Ancora più integrato, e dotato di un completo equilibrio nell'integrazione, è invece il personaggio dello scrittore. Ridotta l'evasione, la volontà di fuga, alla dimensione del libro, dell'invenzione, Pierre si risolve completamente in una degustazione superficiale delle esperienze sensuali offerte dall'esistenza. Come figura di individuo mediocre, prosaico, senza idee, risolto in un ordine limitato di esperienze, lo scrittore conchiude l'orizzonte di un'umanità negativa, in cui non c'è spazio per l'autenticità, ma soltanto per diverse ma equivalenti sperimentazioni dello squallore quotidiano. In questa visione estrema e senza uscita, filtrante attraverso le maglie di uno stile indiavolato e policromo in un'opera che è stilisticamente divertente, si misura allora la profondità dell'ispirazione di Jessua e la possibilità di giungere attraverso una metafora allusiva al centro stesso della alienazione dell'individuo, ponendo le basi per una reale demistificazione.

**Paolo Bertetto**

**GIOCO DI MASSACRO; rg sogg e scenegg** Alain Jessua; **fot** Jacques Robin (Eastmancolor); **mus** Jacques Loussier; **mont** Nikole Marko; **prod** Fracinor-Films Modernes; **distribuzione it** Euro International; **orig** Francia (1967); **con** Claudine Auger (Jacqueline), Jean Pierre Cassel (Pierre), Michel Ducheussoy (Bob); **lung** m 2470.



Biblioteca Gino Bianco

## Playtime

# Il fallimento dell'amusement

1. In Francia la poesia è un prodotto nazionale, che si esporta assieme ai formaggi, ai vini e alla haute couture. Non parlo della grande poesia, quella che è raro trovare ovunque, e, soprattutto, è difficile se non impossibile confezionare (anche se, anch'essa, è frutto di un lavoro ben preciso, sottomesso a regole determinate: contro l'estetica di Croce (cfr. « Come far versi » di Majakowskij). Alludo invece a ciò cui si riferisce il discorso comune, quando, dinnanzi a due innamorati, ai salici in riva al fiume, a un bambino con un palloncino colorato, esclama: « E pieno di poesia! ». Di questo languore dell'intelletto, di questo solletico del sentimento, il cinema francese è pieno tanto nei « grandi » come René Clair, quanto nei piccoli: nei piccoli stupidi come Lelouch e nei piccoli « intelligenti » come Tati. Quando il prodotto di questo genere è ben riuscito, si sorride; quando è fallito, ci si annoia. Nelle « Vacanze di M. Hulot » si sorrideva, in « Mon oncle » la cosa era già più melensa, « Playtime » annoia soltanto. Dicono che all'origine il film durasse tre ore, ma già così, ridotto a metà, sovrabbonda: ci si sente lo sforzo, la trovata tirata in lungo fino all'esaurimento. Come nei piatti mal cucinati la ricetta è palese e se ne distinguono gli ingredienti uno per uno: prendete un pizzico di vecchia Parigi, metteteci a contrasto una manciata di metallo e cemento, fate sbocciare, tra l'acciaio e il cristallo, il fiore di un tenero sentimento, correggetelo con un goccio di ironia (impara Lelouch!). Per esempio, fate incontrare fuggevolmente un simpatico distinto signore di mezz'età con una giovane turista americana. Servite il tutto caldo con contorno di silenzi e « accordéon ». Per rendere il piatto più appetitoso, spolveratelo con il pepe di qualche gags, per esempio fate crollare pezzo per pezzo un night club il giorno dell'inaugurazione, o fate entrare e uscire della gente da una porta a vetri che non c'è, o ancora metteteci delle poltrone in similpelle che gemono quando ci si siede. Effetti irresistibili, quando furono inventati: mezzo secolo fa. Ora, vecchi arnesi del mestiere. Il romantico Tati non sfugge alla legge inesorabile dell'industria capitalistica del divertimento: « Al processo lavorativo nella fabbrica e nell'ufficio si può sfuggire solo adeguandosi ad esso nell'ozio. Di ciò soffre inguaribilmente ogni « amusement ». Il piacere si irrigidisce in noia, poichè, per restare piacere, non deve costare altro sforzo, e deve quindi muoversi strettamente nei binari delle associazioni consuete » (Horkheimer e Adorno). L'industria culturale vieta l'ingenuo « amusement »; la comica finale, eredità del circo e di forme precapitalistiche di svago, ha perso ogni residuo di autonomia: a pezzi e a bocconi è diventata uno dei tanti elementi prefabbricati che entrano a comporre l'unimarket del divertimento.

Se il film è superfluo, il discorso che esso stimola lo è forse meno. Vi si assiste al conflitto tra la falsa coscienza di Tati e la sua realtà obbiettiva: tra la mentalità artigianale, la nostalgia per forme di vita pre- o vecchio-industriali, da un lato, e la effettiva consistenza del prodotto di consumo che Tati costruisce, dall'altro. Il fallimento è istruttivo perchè necessario. Non è mancanza di oscure entità come l'« estro » o il « genio », ma un fatto sociologicamente determinato. Esso va analizzato come tale.



Biblioteca Gino Bianco

2. L'ideologia che traspare in « Playtime » è quella solita di Tati: il conflitto tra la vita semplice, ricca di valori e di sentimenti umani di un tempo, e la vita convulsa, caotica, pur nelle sue strutture apparentemente razionali, disumana, che lo sviluppo dell'industria produce. Si pensi a una delle ultime scene del film, quando intorno a una fontana le automobili danno il via a un insensato carosello, una sorta di ironica giostra dei prodotti tecnici che moltiplicandosi si rendono inutili e svantaggiosi. Tra un'automobile e un pulman, in questo ingorgo mostruoso, sguscia leggera una bicicletta. Il patetico simbolo di una società arcaica è l'emblema dell'autore stesso e del suo messaggio, se così si può dire. L'individuo contro la massa, l'uomo contro la tecnica. Temi scontati, eppure assai diffusi nel cinema francese dove Pascal (« il cuore ha delle ragioni che la ragione non conosce ») non è ancora defunto. Sia detto tra parentesi: Pascal è largamente citato da Godard e questa massima reazionaria è il filo conduttore dell'abominevole « Alphaville ». In Francia, nonostante la Comune e il Maggio rosso, l'utopismo reazionario piccolo-borghese è di casa, e accompagna come un'ombra lamentosa la crescita dell'industria capitalistica e dei suoi « fossoyeurs ».

In Tati la polemica contro l'industria si concreta nelle immagini di una Parigi vetrocemento, anonima, eguale a qualsiasi altro posto del mondo. Il buon tempo andato balena a tratti, come la memoria di esso, nei luoghi storici (la tour Eiffel, il Sacré Coeur) che si riflettono fuggevolmente in qualche cristallo di un nuovissimo quartiere senza storia. Già in « Mon oncle » all'irrazionalità nascosta delle architetture razionalistiche era contrapposta la vecchia casa di M. Hulot con le sue scale complicate e impossibili, e insieme con il suo calore umano: i fiori e gli uccelletti. In « Playtime » l'obbiettivo polemico è messo a fuoco e arricchito: i turisti che abbandonano i loro drugstores casereccì per ritrovarne altri identici da fotografare e da raccontare agli amici sono la satira puntuale di un turismo di massa per cui il problema è di « giungere alla velocità di un razzo, dal punto dove si è a un altro dove è lo stesso » (Horkheimer-Adorno). Un altro bersaglio centrato, e meno facile: il funzionario del grande complesso commerciale che Hulot dovrebbe incontrare e che, come un dio della società dei consumi, è onnipresente e inafferrabile; Hulot lo trova dopo l'ufficio trasformato in un povero ometto con tanto di basco e botolo al guinzaglio: sarebbe difficile dir meglio la reificazione dei rapporti per cui le qualità umane sono del tutto cancellate e la persona diventa il semplice rappresentante di mostruose potenze anonime, la funzione di istituzioni impersonali che agiscono « servendosi » degli individui. L'anticapitalismo romantico di Tati trova talvolta spunti convincenti, non indegni del grande Chaplin di « Tempi moderni ». Ma a questo punto si impongono delle precisazioni.

3. Il fallimento di Tati, derivante in primo luogo dalla debolezza della sua analisi, dal sentimentalismo della sua critica, e dunque dalla povertà di essa (che si traduce nell'esilità artistica del suo lavoro), risalta meglio attraverso un confronto con Chaplin. Un paragone anche sommario tra Hulot e Charlot ci dà subito alcuni risultati obbiettivi: tutti e due sono dei disadattati, tutti e due vivono in margine alla « civiltà » dei « tempi moderni », tutti e due subiscono gli ingranaggi come nemici e devono guardarsi dagli uomini che hanno trovato il posto giusto nell'ingranaggio sociale. « Ma Hulot è un piccolo borghese, il kleine Mann, l'uomo medio, mentre Charlot (se si eccettua qualche rara comica come "Charlot milionario" o "Charlot alle terme") è un povero, un reietto, l'evaso, il barbone o l'operaio ». La differenza è tutta qui, le conseguenze artistiche e intellettuali (la possibilità di comprendere la realtà e di restituirla nella sua ricchezza analizzata) sono grandissime. Intanto, mentre Charlot è costretto a guardare gli altri e le situazioni con l'occhio attento per la disperazione di chi gioca una lotta per la sopravvivenza, Hulot è semplicemente a disagio, le situazioni in cui si trova lo imbarazzano, ma fa parte – a titolo di residuo – di questo contesto sociale e dunque ha un occhio estraneo (straniante, critico) soltanto a metà. Tati sente che qualcosa non va, ma la sua ideologia piccolo-borghese gli impedisce di andare al di là di qualche felice osservazione; gli manca la « forza di penetrazione sociale » per giungere ad un'analisi artisticamente e intellettualmente coerente, mentre Chaplin la possiede. Charlot, intento a sfuggire a una società avversa, non può permettersi



Biblioteca Gino Bianco

quella bonomia che accomuna Hulot a quell'altro eroe della piccola borghesia francese: Maigret. Hulot-Tati guarda le cose che non vanno con una condiscendenza ironica che ne è già accettazione rassegnata; nulla di strano che, come Maigret, ami i fiori, gli uccellini e la buona cucina. Soprattutto lo spettatore ha un processo di identificazione diversa nei due personaggi: compartecipare alle disgrazie di Charlot sottoposto alla macchina infernale che abbrevia in fabbrica i tempi del pasto, significa indignarsi attraverso la risata (l'arma terribile che distrugge moralmente il vecchio mondo, come ebbe a dire Marx a proposito di Diderot); identificarsi con Hulot sperduto nei meandri di un ufficio superfunzionale significa mancare l'obbiettivo, non vedere il perchè e il come, ritrarne quell'ambiguo sentimento di autocommiserazione masochistica che le disgrazie del « piccolo uomo » suscitano nei fruitori di opere letterarie e cinematografiche, assieme al pendant della rassegnazione. Il disagio non diventa mai analisi critica, il sorriso non giunge mai alla risata, che è di per sè un principio distruttore. In Tati c'è quel leggero sentimento di frustrazione che non può ispirare nè grandi opere artistiche nè una effettiva presa di coscienza della realtà.

**Cesare Pianciola**

**PLAYTIME;** **rg** Jacques Tati; **scenegg** Jacques Tati, Jacques Lagrange; **fot** Jean Badal, Andréas Winding, 70 mm (Eastman Colour); **mus** Francis Lemarque; **prod** Specta Film; **orig** Francia (1967); **con** Jacques Tati (M. Hulot), Barbara Dennek (la giovane americana), Jacqueline Lecomte, Valérie Camille, France Rumilly, ecc.; **dur** (ed francese) 152'.

## Inchiesta pericolosa

# Morale pericolosa

Regista di buon mestiere, ma di nessuna personalità, Gordon Douglas confeziona i suoi film in maniera tecnicamente dignitosa e sempre su temi di sicura presa sul pubblico. I veri autori dei suoi film sono i producers e gli sceneggiatori che sull'onda del momento gli affidano westerns tradizionali, oppure militaristi in periodo di guerra di Corea, remakes di film famosi, e ulteriormente film polizieschi con Frank Sinatra, dopo aver anche diretto Jerry Lewis tarpando le ali all'estro comico di Jerry. Questo « Inchiesta pericolosa » prodotto da Aaron Rosemberg, uno dei grossi nomi di Hollywood, giunge sulla scia di « Tony Rome, l'investigatore », entrambi interpretati da Sinatara, ma di differenti pretese. L'uno abbastanza piacevole e tradizionale con quella figura di investigatore ironica e distaccata, da richiamare a sua origine i più famosi antecedenti chandleriani, l'altro, quello di cui si parla, di ambizioni smisurate.

Attraverso la figura del poliziotto Sinatra ci viene presentato tutto uno spaccato di relazioni private e sociali come sono viste dall'osservatorio di una sezione di polizia, cioè « dal di dentro », da chi è calato nelle cose e quindi può assumere le dimensioni reali per trovare modi reali di intervenire e non semplicemente criticare dall'esterno con petizioni di principio o con proposte di prospettive altre, cioè con utopie si vuol dire. Il


Biblioteca Gino Bianco

riformismo spicciolo (il riferimento a Rosi è d'obbligo anche per il tema della spe[illegible]zione edilizia) mascherato dall'apparenza di denuncia sociale, mistificatore perché [illegible]pie un'analisi dei fenomeni in maniera parziale, rifiutando l'estraniazione necessaria per poter compiere i giusti collegamenti tra la realtà e la logica che la guida. Il film rappresenta una copertura del sistema ammantata di progressismo, la possibilità per l'individuo di poter modificare le strutture dentro di esse, o al margine di esse quando Joe Leland si dimette dalla polizia per poter avere una maggiore possibilità di azione.

Vale la pena di ricordare la varietà di temi presenti nel film che dovrebbero provare una giusta comprensione della realtà in tutte le sue sfumature: lui, poliziotto per tradizione familiare, idealista nel non desiderare di far carriera e realista nei suoi rapporti umani e di lavoro, lei, la moglie, ninfomane per complesso di autodistruzione derivante da traumi infantili, il poliziotto cattivo, quello negro non troppo buono, non visto alla maniera manichea di Jewison, perché non tutti i negri sono buoni e non tutti i bianchi sono cattivi, e poi il politicante corrotto, il capitano di polizia che non può agire come vorrebbe per la posizione in cui si trova, e gli omosessuali, reietti dalla società ma che Leland sa trattare umanamente, le bidonvilles metropolitane come causa e non solo luogo di delinquenza e persino un accenno alla psicanalisi come elemento massificatore che tende a integrare (senza pensare che non la psicanalisi è negativa, ma l'uso che se ne può fare). La vita di una sezione di polizia, che ricorda un po' l'87° squadra di Ed McBain, come una finestra sulla società. Si assiste a un paradossale rovesciamento in cui le problematiche scottanti non costituiscono altro che il paravento ideologico per una nuova propaganda.

Il film poliziesco come genere ha subito varie trasformazioni in America a seconda del periodo in cui si sviluppava. La sua derivazione dalla letteratura gialla subì spesso trasformazioni dovute alle esigenze di presa sul pubblico in forme e con risultati via via diversi, ma nomi importanti di registi e di scrittori diedero vitalità a questo genere con opere di altissimo livello. Ma non abbiamo più un Hawks con sottomano sceneggiature di Ben Hecht o autori come Chandler, nè sono più possibili film di gangsters di stampo rooseveltiano, ottimistici in cui la delinquenza è vista come un bubbone da estirpare in un corpo fondamentalmente sano, e le campagne del senatore Kefauver sono lontane. Il romanzo giallo tradizionale d'altra parte è in declino rispetto al genere « nero » che rivela più puntualmente quelle che sono le contraddizioni di una « way of life », i punti deboli delle convenzioni sociali e la falsità del mito della sicurezza americana.

Hollywood in tutto ciò non solo è rimasta indietro e non ci ha offerto un rinnovamento del « genere », ma addirittura minaccia di rinnovare un'ondata di opere propagandistiche in maniera subdola, come il film di Gordon Douglas, o lanciando campagne moralizzatrici di soppressione della violenza nei film attraverso appelli di sconosciuti Jerry Paris (di cui ora però conosciamo una commedia rosa, e aspettiamo con apprensione in verità, di conoscere il film con Jerry Lewis), che troveranno molti benpensanti disposti a firmarli.

Può darsi che la vitalità dei film di azione sia più forte delle ondate repressive: per ora dobbiamo limitarci a esultare quando vediamo un «Detective story» dell'allora ottimo Jack Smight o anche film neutri nella loro tradizionalità compositiva ma rinnovati formalmente e con non disprezzabili effetti stilistici come il Blake Edwards di « Peter Gunn, 24 ore per l'assassino ».

**Oscar Chiantore**

**INCHIESTA PERICOLOSA** (The detective): **rg** Gordon Douglas; **sogg** dal romanzo di Roderick Thorp; **scenegg** Abby Mann; **fot** Joseph Biroc (colore De Luxe); **mus** Jerry Goldsmith; **scenogr** Jack Martin Smith, William Greber; **mont** Robert Simpson; **prod** Aaron Rosemberg; **distr it** 20th Century Fox; **origine** USA (1968); **con** Frank Sinatra (Joe Leland), Lee Remick (Karen), Ralph Meeker (Curran), Jack Klugman (Dave Schoenstein), Jacqueline Bisset (Norma Maciver); **lung** m 3105.



Biblioteca Gino Bianco

## Treni strettamente sorvegliati

# Limiti rigorosamente osservati

Indipendentemente dal giudizio d'insieme sul giovane cinema cecoslovacco — personalmente non mi situo certo tra i non pochi entusiasti — la sua distribuzione in Italia non può non apparire penosa. Affidata al caso, lacunosa al punto che non permette né di farsi una prima idea di questo cinema in generale né dei singoli autori. Per esempio, si è potuto vedere "Gli amori di una bionda" di Forman e non il precedente e migliore "L'asso di picche", si conoscono due o tre autori mentre "il gruppo" è composto da una buona diecina. In base a questo tipo di logica, ci è arrivato un film che non è tra i migliori prodotti di questa cinematografia, non è opera di uno dei più affermati registi del gruppo e, neppure, tale da presentare a priori maggiori chances di successo commerciale — lo constatiamo è ovvio, non per svalutare il film ma il tipo generale di scelte. "Treni strettamente sorvegliati è, dunque, opera di un esordiente nel lungometraggio: Jiri Menzel tra l'altro, uomo di teatro e attore (es.: in "Il coraggio quotidiano" e "Ritorno del figliol prodigo" di Schörm ecc.) oltre che regista con alle spalle alcuni cortometraggi: in più dei soliti detti "di studio", il deludente "Il signor Forster è morto" ('62) e l'ottimo "La morte del signor Baltazar" ('65), episodio, del film collettivo "La perlina sul fondo", che presenta una coppia di "motofili", un vecchio un po' rimbambito legato ai ricordi della sua giovinezza e un grande invalido, altrettanto inquietante nella normalità, incontratesi in occasione di una competizione nella quale muore il motociclista Baltazar. Come "La perlina sul fondo", "Treni strettamente sorvegliati" è tratto da un'omonima opera di Bohumil Hrabal, scrittore che si può ben dire prediletto da parte dei giovani registi cechi, tanto l'hanno portato allo schermo, tante volte il suo nome appare come co-sceneggiatore. A proposito del tipo di adattamento operato nel suo primo l.m., Menzel ha detto: « La storia è stata scritta da Hrabal. Sarebbe stato temerario voler realizzare l'idea che i lettori si fanno dei suoi libri. Il cinema non è ancora così perfetto da arrivare a cogliere tutto ciò che accade nella nostra immaginazione leggendo i libri di Hrabal. Aggiungiamo che ciò di cui si compiace la nostra immaginazione, non è sempre così gradevole sullo schermo, perciò bisogna compensare la poesia di queste idee. Per conservare a questa poesia tutto il suo effetto non si deve cadere nell'esagerazione, né nel burlesco o in qualsiasi altra stilizzazione. Il charme risiede nell'obiettività, nella realtà delle scene che si susseguono e nei loro rapporti reciproci ». Sé il protagonista di "Treni strettamente sorve-



Biblioteca Gino Bianco

gliati" (romanzo) rientra nelle caratterizzazione che Ripellino da degli eroi di questo scrittore — « in genere uomini da nulla, che si ingegnano ad accomodare alla meglio la propria vita nelle strettoie di un regime oppressivo... piccoli fantasticatori, svitati, parassiti: insomma malsicuri e offesi, che inventano senza risparmio universi lunatici nello squallore d'una nazione ridotta a provincia... » — possiamo dire, sulla base del film e delle precedenti dichiarazioni di Menzel, che nella trasposizione cinematografica è stata eliminata la dimensione immaginario-fantastica. Milos (Vaclav Neckar), infatti, è un uomo (ragazzo) da nulla che si ingegna ad accomodare alla meglio la propria vita nelle strettoie di un regime oppressivo (siamo all'epoca dell'occupazione nazista della Cecoslovacchia), incapace, però, di "inventarsi" un suo universo. Al di là del rapporto del film con il romanzo, tutto sommato abbastanza secondario, questa opera di riduzione è interessante come tipo di operazione, perché dice molto sul film di Menzel e, direi, su gran parte del giovane cinema ceco. Quale ne è infatti l'esito: personaggi comuni, colti e caratterizzati alle prese con una quotidianità piccolo borghese. Si potrebbero ricordare le opere di Passer, quelle di Forman, di Jires, ecc., oltre che il film in questione: la storia di un giovanissimo ferroviere alle prese, oltre che con il suo lavoro quotidiano i vari colleghi e l'occupazione nazista, con un grave problema di ejaculatio precox che gli impedisce di starsene felice e contento insieme alla "sua" Masa (Jikta Bendova). Ma è proprio a partire e attraverso a questa quotidianità che Menzel, come tanti suoi colleghi opera; rimanendo al suo livello, senza "stilizzazioni", "obiettivamente", la sa cogliere nel vivo, (o meglio sa farla vivere) riunendo gli elementi che la compongono in una sintesi che, senza trascenderne i limiti (sarebbe impossibile su queste basi), rivela tante piccole cose nascoste o, comunque, non immediatamente percepibili. I limiti di un cinema di questo tipo sono evidenti; i pericoli, soprattutto quando si tenti un discorso che si svolge ad un livello qualitativo differente, enormi. In concreto: un cinema tendenzialmente monocorde, che troppo spesso deve trovare la sua ancora di salvezza nell'ironia delle situazioni, affidato ai piccoli tocchi dell'inquadratura d'atmosfera, ai gesti maldestri e ai particolari volti degli attori, sempre accuratamente scelti con un preciso evidente intento. Nel dominio dei pericoli, primo e più evidente, l'analisi limitata e superficiale e la conseguente critica piccolo borghese, di retroguardia. Per quanto riguarda in particolare "Treni strettamente sorvegliati", i limiti sono ovviamente presenti ma, assai spesso abilmente cammuffati con astuzie di vario genere; i pericoli non corrono il rischio di essere corsi: lungi da Menzel l'idea e la pretesa di voler andare al di là dello stretto caso personale per offrontare, ad es., il complesso problema del passaggio dall'adolescenza alla maturità.

**Piero Arlorio**

**TRENI STRETTAMENTE SORVEGLIATI; rg** Jiri Menzel; **scenegg** Bohumil Hrabal e Jiri Menzel, dal romanzo di Bohumil Hrabal; **fot** Jaromil Sofr; **scenog** Oldrich Bosak; **mus** Jiri Sust; **mont** Jirima Lukerova; **prod** Studio Barrandov-Groupe Bohumil Smida-Ladislav Fikar; **orig** Cecoslovacchia (1966); **con** Vaclav Neckar (Milos), Jitka Bendova (Masa), Vladimir Valenta (il capostazione), Joseph Somr (Hubicka), Libuse Hawelkowa, Alois Vachek; **dur** 90'.



Biblioteca Gino Bianco

## Costretto ad uccidere

# In memoria dell'amato West

«Costretto ad uccidere» è un western esemplare. Non tanto perché sia in sé perfetto, quanto perché, utilizzando gran parte degli elementi della favolosa tradizione western americana, approda non solo a eccellenti risultati cinematografici, ma svolge, nel contempo con rigore e lucidità, un discorso sul cinema western attraverso una storia nel west. Un'operazione culturale di questo tipo non può non interessare gli estimatori non occasionali dell'ovest americano e della sua rappresentazione cinematografica.

1) Il vero grande western (Hawks, Ford, Walsh) è azione e amore per la vita, è canto all'amicizia virile e alla libertà degli spazi aperti, è rimpianto per un'età felice fatta di avventura e di coraggio, di sicurezza di sé e di fiducia nella vita. Un mondo non senza contraddizioni e senza intoppi, non senza tragedia e morte anzi, ma ciò che nel cinema western conta è che dalle prove, per quanto dure e difficili, dalla negazione esce sempre uno stupore ingenuo e semplice, un umorismo fascinoso e una certezza nella amicizia e nella libertà, valori-guida dell'esistenza in quel mondo. Siamo certo nel regno del mito, nel rimpianto per un mondo che non esiste più, che forse, così, non è mai esistito, ma il mito dell'ovest americano, dell'El Dorado favoloso di Hawks opera con immutato fascino su di noi; ricordo di una vita eroica, semplice ed ingenua contrapposta ad una esistenza muta, malata e castrata.

2) E' vero che l'utopia che anima il grande western, tradotta nel presente, opera in senso profondamente reazionario e conservatore, rivolta come è al passato, incapace di presente e chiusa al futuro. Il western, quello vero purtroppo, è un cinema che muore, sta morendo. La macelleria italo-spagnola vende le sue carni ora sadiche, ora impegnate, ora erotiche con furore e anche questo, in ultima analisi, è un segno di agonia del favoloso ovest di John Ford. Per noi, amanti mai stanchi e mai delusi, rimangono piccoli film come questo di Tom Gries: piccole opere deliziose e squisite. Certo, lo sappiamo, non aprono grandi prospettive al cinema, non indicano possibili linee da frequentare per quella contemporaneità negatrice ultima speranza per il cinema in un'epoca tardo capitalistica. Sono opere, però, che vediamo con piacere nella coscienza della loro limitata importanza, del loro essere ai margini.

3) Opera di attenta cultura, ma mai di accademia «Costretto ad uccidere» è ripresa degli argomenti tipici del western mitico (avventura, amicizia, amore, spazi liberi ed infiniti) in senso critico-elegiaco. Non è un freddo omaggio ai grandi, venerabili, vecchi dell'ovest, perché non solo il mito, ma anche la incombente fine del mito interessa all'esordiente Gries.
Con Will Penny, anziano cow-boy con sulle spalle una indefinita e pesante tri-



Biblioteca Gino Bianco

stezza, seguito nel suo lavoro povero e stancante, nella sua condizione di solitario, nei suoi incontri occasionali; descritto nella sua muta amicizia, nella sua ricerca di sicurezza, nelle sue profonde stanchezze, amato nei suoi dubbi, nella sua perplessità ad accettare il riposo e la pace nell'amore finalmente tranquillo, in una vita ordinata e codificata dalla famiglia, Tom Gries non ha voluto raccontare solo una storia. E' intervenuto anche e soprattutto, con un discorso lucido ed autentico sul cinema western oggi; un western che non può piú avere quella sicurezza entusiasta, quella certezza solida del passato, ma che è dominato dal dubbio nelle scelte, dall'insicurezza nel futuro.

4) Tutti gli elementi costitutivi del western classico sono presenti ed operanti in «Costretto ad uccidere». La vita dura e difficile del bovaro, il suo lavoro umile e misero. L'amicizia costruita su un'intesa muta, ma che mai vien meno (l'incontro risolutore, in chiusa al film, fra Willy e i compagni da cui prima si era separato). Gli spazi liberi: il caffè all'alba nella radura, le mandrie in movimento, le cavalcate solitarie. L'avventura, la morte e la vendetta; la sparatoria lungo il fiume, l'ostinata caccia all'uomo del prete bandito e dei suoi figli che sono vero elemento di negazione costante, eliminabile solo con la morte, la scomparsa dei malvagi. L'amore che procede per gradi (il primo incontro nella taverna), che si fa cosa viva (la vita in comune nella capanna) che deve essere difeso (la sparatoria finale).
Sono queste, cose che conosciamo bene. Le abbiamo viste tante e tante volte, ma è la dimensione tonale di «Costretto ad uccidere» quello che piú ci colpisce, piú ci par nuova. E' una melanconia profonda che avvolge uomini e cose, segna i sentimenti, sottolinea continuamente l'azione. Non ridono mai i protagonisti e sorridono sempre con amarezza, piú per un ricordo che per la felicità nel presente o per la sicurezza del futuro. Da questa melanconia dominante esce, di conseguenza, nuovo anche l'impasto degli elementi, fusi da una camera discreta e sicura, condotta con abilità e in osservanza di un racconto piano, senza né singhiozzi, né impennate.

5) «Un uomo non può tornare fanciullo o altrimenti diviene puerile. Ma non si compiace forse dell'ingenuità del fanciullo e non deve egli stesso aspirare a riprodurne, a un piú alto livello, la verità? Nella natura infantile il carattere proprio di ogni epoca non rivive forse nella sua verità primordiale? E perché mai la fanciullezza storica dell'umanità, nel momento piú bello del suo sviluppo non dovrebbe esercitare un fascino eterno come stadio che piú non ritorna?» K. Marx.
Il fascino che il western esercita su di noi è inscindibilmente connesso con il fatto che le condizioni sociali in cui esso sorse, e solo poteva sorgere, non possono piú ritornare. Noi amiamo il western nella coscienza di questa realtà. Ed è la stessa coscienza che anche Gries mostra di possedere: amore per il grande western e tristezza per la sua inesorabile, progressiva scomparsa. Il fatto sorprendente e non trascurabile sta nell'aver fatto di questa coscienza cinema, di quella melanconia storia affascinante di azione di amicizia e di amore per la vita.

**Massimo Negarville**

**COSTRETTO AD UCCIDERE** (Will Penny); **rg** Tom Gries; **scenegg** Tom Gries; **fot** Lucien Ballard (Technicolor); **mus** David Raksin; **prod** Paramount Engel/Gries/Seltzer production; **orig** USA (1967); **con** Charlton Heston (Will Penny), Joan Hackett (Catherine Allen), Donald Pleasence (il pastore Quint), Lee Majors, Anthony Zerbe, Jon Francis, Bruce Dern, Gene Rutheford; **dur** 108'.



Biblioteca Gino Bianco

# Chi era Michèle Firk

La nostra amica Michèle Firk è morta, mercoledì 11 settembre, in Guatemala, riferiva «Le Monde», e la versione si è confermata con ogni probabilità esatta, che la polizia si era recata alla sua residenza, per arrestarla. Michèle militava in uno dei gruppi di guerriglia del paese, ed aveva preso parte all'attentato contro l'ambasciatore americano, qualche settimana prima. In Guatemala quasi non si contano le polizie nazionali e no, ufficiali e no, Michèle sapeva attraverso le esperienze dei compagni quali fossero i metodi della polizia; sapeva che sarebbe stata torturata, fino a che non avesse parlato o non fosse morta. Così ha preferito suicidarsi, mentre la polizia stava forzando la porta della sua stanza, in uno dei quartieri più popolari della capitale.

Chi era Michèle Firk? Trentenne, di una vivacità attraente, di un humor trascinante, si occupava di critica cinematografica su «Positif», di giornalismo politico su «Jeune Afrique» nel periodo più interessante di questa rivista, di cinema come tecnico e documentarista – preparava da tempo un film-documento sul Nord Africa –, di politica infine, come militante attiva e cosciente, venuta da una rapida e deludente esperienza nel PCF, formatasi attraverso i reseaux della guerra d'Algeria, membro del gruppo de «La Voie communiste» (che fu per molto tempo in stretto contatto coi «Quaderni rossi») e infine, dopo una visita a Cuba, militante di gruppi rivoluzionari latino-americani di tendenza castrista. Compariva a Parigi, di tanto n tanto, portatrice di notizie e di contatti, ora bionda ora bruna, con passaporto di vario genere e dai nomi diversi, eppure senza mai «giocare alla rivoluzione», la prima anzi ad ironizzare il suo ruolo, a ricondurlo alle giuste proporzioni di semplice militanza, niente affatto evasiva nei confronti della realtà francese, né mitizzatrice di quella latino-americana, come è stato spesso il caso per altri. Lo dimostrano le sue lettere, fino all'ultimo. La conoscemmo, Paolo Gobetti ed io, nel '62 grazie a Thirard, in casa di Yann Le Masson. Le Masson aveva girato «Octobre à Paris», Gobetti gli scioperi della Lancia e della Fiat, e c'era un tale belga autore di un film sui violenti scioperi di quell'anno nel suo paese. Thirard aveva pubblicato da poco (mi pare su «Partisans») un manifesto del «cinema parallelo», altro nome per «cinema militante». Il discorso non doveva avere gran seguito, purtroppo, ma è ripreso in altro modo oggi, coi cinegiornali e i documenti del maggio, le teorizzazioni di Pesaro, i tentativi «fuori del sistema», un po' dappertutto. Anche Michèle aveva continuato a occuparsi di questo. Proprio a Pesaro, tre anni fa, aveva procurato dei documenti sulla guerriglia. Ma era l'anno di Barthes, e si sbavava dovunque sulle mode strutturalistiche e le sciocchezze prosa-poesia. Avevamo urlato e fischiato, in più occasioni. Ricordo in particolare la presentazione del Luc Moullet. Eravamo in pochi. L'ultima volta fu a Parigi, finendo a ridere in métro sui suoi aneddoti sul **machismo**, con un gentile regista messicano. Ma questa è aneddotica: serve solo per dire quanto poco ci si attendesse la sua fine, anche se si sapeva i suoi rischi; quanto viva essa fosse ed è stata sino all'ultimo, e sempre **dans le coup**, in modo giusto e vero, anche se a volte alcune opinioni della «linea» cui si collegava totalmente potevano essere discusse.

Ora è morta, non c'è più. Farsi all'idea, non è stato rapido. Per noi, a «Ombre rosse», ce ne resterà oltre al resto un monito non poi così ovvio: il rifiuto di considerare il cinema in modo «professionale», da specializzati, e l'indispensabilità di un'azione militante, di cui anche il cinema può essere uno degli aspetti, certo secondario.

**Goffredo Fofi**



Biblioteca Gino Bianco

# EINAUDI

L'editore Einaudi annuncia il volume
che rappresenta il maggior sforzo sistematico
tentato sino ad oggi
per far conoscere il pensiero di Guevara

**ERNESTO CHE GUEVARA**
**SCRITTI, DISCORSI**
**E DIARI DI GUERRIGLIA**
**1959/1967**

Raccolti organicamente, e in ordine cronologico,
i testi più importanti
del pensiero politico ed economico del Che.
A cura di Laura Gonçalez.

Le altre novità di Einaudi:

**LEROI JONES**
**IL POPOLO DEL BLUES**

La vicenda dei negri americani ricostruita attraverso
la loro espressione artistica più congeniale: il blues e il jazz.

**HUBERMAN/SWEEZY**
**LA CONTRORIVOLUZIONE GLOBALE**

I più significativi editoriali della «Monthly Review»
analizzano le crisi e le contraddizioni
della strategia controrivoluzionaria degli Stati Uniti
in America Latina e in Estremo Oriente.

**RONALD LAING**
**L'IO DIVISO**

Dopo il libro di Basaglia
e «Asylums» di Goffmann,
un'altra fondamentale ricerca
che va contro la psichiatria tradizionale.

**MAXIME RODINSON**
**ISRAELE E IL RIFIUTO ARABO**

Un'agile sintesi
che abbraccia 75 anni di storia
e illumina
tutti gli aspetti del conflitto arabo-israeliano.


Biblioteca Gino Bianco

**CUBA**

Il punto sul cinema cubano, il rapporto intellettuale/società socialista, i modi di un cinema dell'altra riva sono i termini di riflessione dell'editoriale di OR, dell'ampio dibattito/intervista con i maggiori registi cubani (Gutierrez Alea, Garcia Espinosa, Solas, Pineda Barnet, Léon) e della successiva intervista con Santiago Alvarez autore di documentari politici. Concludono la sezione le analisi dei più recenti lungometraggi.

**LINEE**

Resoconto dei festival estivi. Un panorama delle esperienze di punta su cui aprire la discussione: i volti US di Cassavetes, il cinema politico dei gruppi ai margini in Kramer, la metafora razionale di Kluge e la parabola orfico/narcisistica di Pasolini, la riflessione su di sé e sulla Polonia di Wajda, e ancora Brook, e Goldman, Ponzi Frezza e Bertolucci.

**ATTI POLITICI**

Le esperienze che in diverse situazioni mostrano un uso del cinema come strumento di lotta: i cinegiornali del MS romano, gli Stati Generali in Francia e i Newsreels in USA.

Cronaca del Cronopio (Il cinema ai cineasti, e il capitale a chi? ecc.)

**I FILM**

La contemplazione e la saggezza del Falstaff di Welles, la funzione dell'immaginario in Jessua, «Boom» di Losey e la comicità reazionaria di «Playtime», la riflessione sulla storia di Jancsò, il western malinconico di Gries, il bozzettismo di Menzel e il falso progressismo di Douglas

grafica g. lerri

**L. 500**

Biblioteca Gino Bianco